

# فمجلد خطاب إلى المثقف العربي

بقلم: منجي الشامي

بعضهم من كل خيط للتفريق بين السياسة والثقافة؛ إن لك أمراً لا بد من القيام به اليوم، كما فعل من قبلك أفلاطون وسقراط، وابن المقفع والمري، وابن رشد وابن خلدون، وماركس وقرامشي، والطهطاوي ومحمد عبده، وقاسم أمين والطاهر الحداد، وطه حسين... ومن إليهم شرقاً وغرباً...

أيها المثقف العربي: كن «معارضاً» ولكن لا تحترف المعارضة السهلة التي بها تسعى إلى دنيا تنالها أو لذة تظهر بها، والشعارات بين يديك سيف مسلول؛ كن «معارضاً» لتصوغ فلسفة بها تشيد منهاجاً به يستعين صاحب السلطان على بناء الديمقراطية الحق، والحرية الحق، والأخوة الحق. والتعاون البشري الحق...

أيها المثقف العربي: لو رمت مناجاتك بالود العكر لحاظبتك معتمداً سجلاً لغويا يطرب له ناس وهم به ظاهراً مبتهجون، وفي النفوس لهم منه حاجة! ولكنني أجمعت على أن يكون خطابي إليك عربياً إنسانياً، لأن الساعة ساعة جد لا إمكان للهزل ولا لتصرف الشعارات فيها، بصيغ جاهزة أو مصنوعة...

أيها المثقف العربي: لا تترك للنكد إلى قلبك سيلاً؛ ونفسك عما يدنسها صنفاً، وأرضك ذؤناً منها المهانة، والكرامة اطلبها، وارفع رأسك...

إن ما يصيب الأمة العربية اليوم شر لا شك فيه؛ ولكن لنجعل، أيها المثقفون العرب، من هذه المصيبة «فائدة»، فنعيد تحليل شؤوننا، حتى ننبت لنا «داراً عربية جديدة»، قوامها العلم والعمل والحب والأمل... ومدارها الديمقراطية فاتحة السبل...

ولا شك أيضاً، عندي، في أن المثقف العربي يعاني قلقاً وجودياً وأزمة ضمير اجتماعية أخلاقية. إن الحوادث تززع الأمة العربية، فأضحى العرب في ضيق من سوء حالهم، لأنهم «في أمر مريع». الأرض العربية ثرية كريمة، من تحتها تجري أنهار السعادة، وعليها ناس لا بد من أن تقضى لهم فيها حقوق، حتى لا يجوعوا، وحتى لا يلتحفوا الساء، وحتى يذودوا عن عقولهم الجهل، وعن أنفسهم الكس والإذلال. والأرض العربية قد حل بها الخطر من كل باب؛ فزلزلت زلزالاً هو من قواعد التاريخ، فهل سيتماك أهلها حيث زعزعهم الدهر؟ نعم! الدهر: وهو متمثل في الأقوياء يظلمون الضعفاء، وفي الأغنياء يحرقون من أمر الفقراء؛ نعم! الدهر، وهو متمثل أيضاً في غموض المنهج الذي به تناس الشؤون العربية، وفي إغفال تحليل عميق شامل لحاجات الأمة العربية وطريقة مراسها، وفي صياغة «موقف عربي» لا تتحكم فيه المطامع الشخصية العاجلة ولا قضاء البيانات العابرة...

إن سياسة الحزم أمر عسير، ولكنها، على أهل العزم ليست من باب المستحيل. متى، يا تری، تصفو النظرة إلى الواقع العربي لتحقيق الهوية العربية في معالمها الواضحة، انطلاقاً من «سلطة» سياسية فاعلة هادئة، مضادة بتحقيق للأوضاع دقيق في شؤون الاقتصاد والاجتماع والثقافة والحضارة والتعاون البشري؟

أيها المثقف العربي: إنها خرافة هذه التي ينسجها

# الثقافة والإعلام

## تحسين ذاتي وأرضية للإبداع

بقلم: أحمد خال

وزير الثقافة والإعلام

مكة حيث يقول في وصف خطة عسكرية دبرت لدخول مكة من مكان اسمه كداء .

عدينا خيلنا إن لم تروها

تثير التّعجب موعدها كداء .

وهذا مثال يدل على أن مفهوم الثقافة يدخل في هذا السياق ويسهم في التعبئة المعنوية والدفاع عن الذات والكيان .

كما لنا أن نذكر الشاعر النصراني الاخطل الذي كان يدخل على عبد الملك بن مروان والصليب على صدره، وكان يعتبر الناطق باسم الحكم الأموي في ذلك الوقت، يقول لعبد الملك بن مروان:

نجدو لكم نفسي بما دون وثبة

والشعر ينقذ ما لا تنقذ الأبر

وهو يباهي بمشاركته في المعارك بواسطة الشعر، بل ويذهب به الامر الى اعتبار سلاحه - وهو الشعر - أشد نفاذاً من غيره من وسائل الحسب . وفي ذلك تأكيد على أن الشعر الذي اعتبرناه قناة إعلامية في

سأجتهد في مقاربة هذا الموضوع الدقيق، ذي المراس الصعب وأعني بذلك دور الثقافة والإعلام في التحصين الذاتي والدفاع عن الكيان باتجاه التعبئة المعنوية المستمدة من مقولة الدفاع الشامل .

### \* الثقافة والإعلام عاملان أساسيان في التعبئة المعنوية

وفي الواقع، فإن هذا التصور لدور الثقافة والإعلام ليس بالجديد إذ نجد جذوره وأصوله ضاربة في عمق التاريخ . والحديث عن دور الثقافة يعود الى ما قبل ظهور الاعلام بمفهومه الحديث، فالأدب - وبالأخص - الشعر كان يستخدم في وقت من الأوقات كوسيلة دعائية وتحصين ذاتي وتعبئة معنوية .

فمنذ عهد الرسول عليه الصلاة والسلام مع شاعره حسان بن ثابت - وإن كان القرآن يستقص الشعراء إذ يقول: «والشعراء يتبعهم الغاؤون»، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون» نجده يعتمد خدمات شاعره الفحل باعتباره يخدم التعبئة المعنوية ويشارك في عملية الدفاع الشامل عن كيان المجتمع الجديد الناشئ، ونحن نذكر قصيده في فتح

متغنيا بعشق الوطن ويعمل على ترسيخه في نفوس  
الناشئة وفي هذا السياق يقول بالخصوص:

شريت حب بلادي منذ نشأت بها  
طفلا فقم أحشائي وأوصالي  
عرفت متنها الكبرى عليّ ولم  
أنس الفروض التي تُقضى بأمثالي  
من كلّ حرّ أصاب الكرب موطنه  
فقام يسعى بأقوال وأعمال

هكذا يتجلى دور الأدب - وهو جزء من الثقافة -  
في خدمة التعبئة المعنوية المنشودة ضمن مفهوم الدفاع  
الشامل. والأمثلة ليست قصرا على الثقافة العربية،  
بل هي واقع كل الثقافات. ولنا أن نسوق مثالا عن  
الألمان عندما اكتسحوا الاتحاد السوفياتي أبان الحرب  
العالمية الثانية. فقد واجهوا سدا منيعا على المستويين  
العسكري والمعنوي، من ذلك أن القادة السوفيات  
طالبوا مواطنيهم بأن يتعلموا لغة العدو حتى يغوصوا  
في فهم نواياه وحتى يقدروا على الصمود في وجهه  
وليواجهوه بقوة فاعلة وبدرية وخبرة. والصمود  
أيضا هو الذي يشحن النفوس التي تعاني من ويلات  
المصائب في فترات الامتحان والاختبار الكبير وكلنا  
يذكر ذلك القصيد الرائع لـ أندري شيني

André de Chénier الذي كان من أكبر المجاهدين  
وكان يعرف أن ماله هو الاعداء، ومع ذلك كان يردد  
قبيل اعدامه، أنه سيعيد الكرة من جديد لو أتيت له  
فرصة الحياة ثانية.

هذا إذن مدخل يؤكد أن الثقافة والإعلام يخدمان  
التعبئة المعنوية أيما خدمة في اتجاه الدفاع الشامل.

ذلك الوقت هو وسيلة من وسائل التعبئة والدفاع عن  
الذات.

وإذا رمنا الغوص في دور الثقافة - بعد هذه المقدمة  
الوجيزة - فإنه يمكن التأكيد على أنها تحفز الحمم  
وتسهم في ترسيخ حب الوطن لدى الناشئة. وهذا  
رافد آخر من روافد التعبئة المعنوية خصوصا خلال  
الفترات الصعبة، أي عندما يتهدد البلاد غزو أو  
احتلال أو هيمنة أجنبية. وفي هذا السياق نجد أمثلة  
كثيرة من أدبنا التونسي الحديث كأدب أبي القاسم  
الشابي، شاعرنا الوطني، عبر العديد من القصائد،  
وكلنا يذكر قصيده: "تونس الجميلة" الذي رده سنة  
1925. بعد القضاء على الحركة الريادية، الاجتماعية  
والسياسية، التي قادها محمد علي الحامي، وفي هذا  
القصيد يقول:

إنّ ذا عصر ظلمة غير أنّي  
من وراء الظلام شمت صباحه  
ضئع الدهر مجد شعبي ولكن  
سترة الأيام يوما وشاحه

وهنا نتجلى اشاعة الأمل في فترات المحنة، وذلك  
من صميم الاسهام في عملية التعبئة المعنوية  
الضرورية، فهو سند للصمود وفرض للكيان  
وللوجود.

وذكرنا للشابي يعني بالضرورة ذكر معاصره الطاهر  
الحدّاد الذي عانى كثيرا بسبب الجهر بأفكار سبقت  
زمانه، وقد كانت ثورية في ذلك الوقت إذ كان  
الرجل كالثافذة المفتوحة على مجتمعه، وكان يشر  
بمستقبل أفضل، ويستعمل الشعر - وهو الشاعر  
والصحفي والسياسي المفكر المصلح، في هذا الاتجاه

المعرفة، لا يقنع بها كان ولا بما هو كائن. لقد وفرنا شروط التغيير الدستورية والقانونية في سائر المجالات، ونحن نعمل كذلك بكل جد على توفير السند الثقافي لابرار كيان المواطن التونسي المعاصر في نطاق الالتزام بقيم المجتمع المدني ومقومات شعبنا الروحية واللغوية والتاريخية،.

إذن، ففضلا عن توفير الشروط الدستورية والقانونية في سائر المجالات هناك عمل يسعى اليه صانع التغيير وهو توفير السند الثقافي - La tradition culturelle. لانه لا سبيل الى تواصل المد الحضاري الا بتواصل السند الصحيح، وهو عنصر من العناصر الرئيسية التي أشير إليها ابن خلدون في المقدمة عندما درس العمران البشري كما عرّف به، ألا وهو العلم السلي يبحث في شؤون البشر من حيث الملك والكتب والصنائع والعلوم.. وقد لاحظ انه حينها يفقد السند الصحيح تنهار الحضارة. وهذا ينطبق على كل المجالات: التعليم والاقتصاد والسياسة وغيرها.

ويقول سيادة الرئيس مؤكدا على دور الثقافة في دفع التغيير: «إن الوعي بثقافة التغيير يكون في الحرص على شدّها الى دوافع التغيير» ويضيف قوله الشهيرة: «لا مكان في وطننا لثقافة التهميش ولا مجال فيه لتهميش الثقافة». هذا اذن يصدر عن رجل مثل تحولنا تاريخيا وحضاريا في مسار البلاد، واعتبر أن كل شيء يعود في النهاية الى الثقافة وأنه لا سبيل الى تهميشها في مجتمع يروم تقلة حضارية نوعية. ومن هنا نفهم أنه لا تقدم ولا حضارة خارج النبع الثقافي. فالثقافة هي التي توصل الانسان في كيانته، بمعنى أنها تجذره في مقوماته الروحية واللغوية والتاريخية، وأن الثقافة هي التي لا تغيبه عن حداثته، بل تمكّنه من مواكبتها، وان كانت الثقافة امتدادا للتراث فهي تمكّن الانسان من أن يعيش عصره فلا هو ينغلق على نفسه ولا هو

والواقع أن كل مجتمع جديد يراود بناؤه تتحدّد ملاحه انطلاقا من نظرة معينة الى الاشياء والكون والطبيعة الانسانية ومكانة الفرد في المجتمع، والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية القائمة بين عناصره. وهو ما يعبر عنه عادة بالمفهوم الثقافي والحضاري. ويمثل العمل الثقافي والإعلام بمفهومه الشامل - الى جانب التربية والتعليم في كل نظام فاعل - الاداة الرئيسية لجهاز الحكم (الدولة) من جهة والاداة الاساسية للتحصين الذاتي من جهة أخرى. والتحصين الذاتي هو تمهيد للدفاع الشامل من منطلق هذه الحماية الذاتية للإنسان. وتلك الاداة الرئيسية - الثقافة والتربية والاعلام - هي التي تمكّن من تحت ملامح مجتمع متميز وبناء الانسان وفق منظومة ثقافية تربوية ولا أقول ايديولوجية، منظومة تؤلف التراث المرجعية للفرد وللجماعة.

## \* لا تواصل للمد الحضاري إلا بتواصل السند الصحيح

والتغيير الذي حصل في بلادنا منذ فجر السابع من نوفمبر هو ابداع حضاري قام على أساس المصالحة الوطنية واعادة الاعتبار للقيم والمبادئ، والجانب القيمي والروحي هو أساس كل نهضة.

ان التغيير الذي حدث مع طلائع فجر السابع من نوفمبر 1987 هو مشروع ثقافي حضاري، ويتجل ذلك من خلال بيان السابع من نوفمبر والبيانات اللاحقة، ومن أبرز ما قاله سيادة الرئيس زين العابدين بن علي كمرجع وثائقي نستلهم منه أن التغيير مشروع ثقافي حضاري متواصل،، وهذه العينة مقتبسة من بيان 27 أكتوبر 1989 حيث يقول: «ان التغيير مشروع ثقافي لا يكتمل أبدا لأن أساسه الاضافة، ونمو

للانسان في أي موقع من مواقع العمل ليتصرف في عمله فيقته ويضيف اليه مالا يستطيعه فاقد الحس الثقافي.

ويمكن القول أيضا أن دنيا بلا ثقافة هي دنيا جذب وتصحر فكري وروحي وذوقي، وعالم بلا فن هو عالم كآبة وعالم مالاخوليا كما يقول الفلاسفة Un monde mélancolique. ولتصور أن يتعطل الفن بأنواعه ويتعطل استهلاكه لمدة قد تطول. عندها يحدث أن يصاب الإنسان بمرض عضال وهو داء الكآبة وهذا دال على أن الانسان يحتاج إلى الثقافة بهذا المفهوم الشامل كما يحتاج الى ترشيف الماء وتنفس الهواء. وقد ميز الله الكائن البشري عن سائر الكائنات بالفكر والذوق والاحساس والوجدان، وميزه بمهارة يد. فكما يعرف الإنسان بعقله يعرف أيضا بلسانه وذوقه، وكذلك بيده التي يصنع بها الحضارة وهي المصير الذي يميزه به الله عن سائر المخلوقات الأخرى.

وكما قرر الرئيس زين العابدين بن علي أنه لا مجال لتهميش الثقافة، فقد قرر الجمع بين القطاعين الثقافية والاعلام في صلب وزارة واحدة. وهي في الحقيقة فرصة يتيحها لنا صانع التغيير لتوفير أسباب الناعة عبر الدفاع الذاتي لشعبنا من مطلق الارضية الثقافية الاعلامية التي يبد بها الانسان ذاته ويتناغم مع مجتمعه أخذا وعطاء. ويستقيم عقلا وذوقا ووجدانا ومهارة ويكون عنصرا فاعلا في فهم الواقع، وتحمل مسؤولية حاضره ومستقبله.

### \* الإبداع أصل العمران البشري

ولا بد لي هنا من الوقوف عند بعض الحقائق لأذكر بها. فعندما نقول إن تونس - العهد الجديد كانت

بتعصب. ومن هنا نفهم ان الثقافة هي الاستقامة. وقد تعددت مفاهيم الثقافة واتنا لنجد لها عشرات بل مئات التعاريف منها هذا التعريف الذي نستمد من أصل اللغة: فالثقافة من ثقف العود بمعنى سواء. وهنا تأخذ الثقافة مفهوم الاستقامة: الاستقامة العقلية والذوقية والوجدانية والمهارية أي عندما يتحكم الانسان في عمله وفي صناعته وفي الآلة التي يستخدمها عندئذ يستقيم.

والثقافة هي التي يستقيم بها الانسان في المجتمع المدني، مجتمع القانون والمؤسسات وحقوق الانسان.

### \* النسخ الثقافي أساس إتقان العمل

ونستطيع أن نقول انه لا تنمية بدون مبدعين وفنانين ومثقفين. ومعنى هذا أيضا أنه لا سبيل الى إتقان أي عمل مهما كان نوعه بدون نسخ الثقافة.

(Toute oeuvre humaine a besoin d'une séve culturelle nourricière) هنداسا أو طبيباً أو صانعاً أو مسؤولاً - لا يستطيع إتقان عمله إلا إذا توفر له هذا الحس الثقافي.

ومن جملة التعاريف للثقافة نجد تعريفا قدمه مثقف كبير وفيلسوف وأديب وكاتب رواية ومسرحية ونقاد معروف هو جون بول سارتر Jean Paul Sartre كتب في مجلته Les temps Modernes مقالاً مشهوراً بعنوان: ما الثقافة؟ Qu'est ce que la culture وكان المنطلق في هذه المقالة حديث جرى بينه وبين هنداسا زاره في معمله بالاتحاد السوفياتي فسأله: ما الثقافة؟ فأجاب الهنداسا

Je suis technicien, mais j'ai besoin de la poésie pour faire mon métier فلماذا هذه الحاجة من لدن هنداسا متخصص الى الفن لاتقان عمله؟ لأن ميدان الفن والشعر هو الخيال L'imaginaire والخيال شيء ضروري

الثقافة لاستلاب عقول الناشئة واغتصاب مهجها وتعبثهم تعبث عسكرية ناسفة وسليية. وهناك من يسعى الى كسب الانتصار عن طريق نمط من الثقافة يروجها بين ناشئة ما زالت تبحث عن ذاتها وتبني شخصيتها، فيحاول توسيع قواعده عن طريقها باستلاب عقولها وإبتزاز مهجها، كما حاول بعضهم في السنوات الماضية فتسللوا الى المناهج التربوية ومرروا مقولات ليست من باب التربية، سواء في مادة التربية الاسلامية أو التربية المطلق على غرار ذلك النص الذي أدرجه في كتاب السنة السادسة للتعليم الثانوي وهو لـاحد أمين لكنهم أفروه من إطاره وجردوه من محيطه وقدموه كأنه حقيقة مطلقة تلقن للناشئة في سن التفجر المزاجي القوي، في سن المراهقة للفتيات والفتيان، والنص هو دعوة الى الاستهتار والفوضى - عبر الفوضى الجنسية، وهو خطاب من بنات لا يهن يقبلن له: رقصت أنا فرقصنا وشربت سرا فشرنا جهرا ورأينا عربا على الشواطئ فتعربنا... ثم هناك دعوة الى العلاقة الحرة بلا زواج La libre liaison وتقول الفتيات لوالدهن: ما مفاده ما ضر لو جربنا فان حصل ما أردنا واصلنا والا ذهب كل في سبيل حاله.

فهذا إذن ضرب من ضروب التسلسل الخطير عبر ثقافة مغشوشة لس الكيان واستلاب العقول واغتصاب المهج، في هذه السن التي يسعى فيها الانسان الى نحت شخصيته وبناء ذاته والبحث عن الترشد الذاتي. وواجب المثقف والمربي أن يساعد الناشئة على الاكتفاء بحقها في هذا الترشد الذاتي. ولكن بعضهم يعكس الاتجاه فيستلصق على عقول الناشئة ويستلب هذه العقول الطرية ويبتز المهج الغضة ليمرر قناعاته الخاصة في هذا الاتجاه المتطرف اليساري الذي يدعو الى الفوضى l'anarchic لانه يسعى الى تحقيق مطمح

سباقه في التحول الحضاري النوعي المتميز فلا يعني فقط أن ذلك أمر واقع يثير اعترازنا وانها يعني بالخصوص ان المشروع المجتمعي الجديد الذي اخترنا أن نعمل على تحقيقه قد جدد أعلامنا. ولكن أن نتذكروا أوضاع البلاد في أواخر صائفة 1987 عندما فقد الأمل وأصبح الشعب يعيش حيرة وفقدت البلاد المصادقية في الداخل والخارج. إذن، تمهدت أعلامنا وأطلق خيالاتنا وأتحت لشعبنا فرص الابداع من جديد، ولا عمرك أن بشري - بالمفهوم الخلدوني - وأعني بذلك تشييد الدولة وبناء الاقتصاد والرعاية الاجتماعية والصنائع والعلوم والفنون - بدون ابداع، والابداع لا يأتي الا عن طريق الثقافة. فلا يمكننا ان نطمح الى هذا المشروع الجديد ما لم نع دقة المرحلة التي يعيشها مجتمعنا اليوم، ونعزز بأهمية الاشواط الحضارية التي قطعناها والتي صرنا بفضلها نتحسس موقعنا ضمن التحولات الخطيرة التي يعيشها العالم، لاننا أحيانا جذرية وسريعة. هي تحولات لو انتبهنا لألياتها Les mécanismes للاحظنا أنها تنطلق من الثقافة لتنتهي اليها: الثقافة كوسيلة اختلاف في معنى التميز عن الغير، لا التناحر والسباب، والثقافة كسلاح دفاعي للصدود ومقاومة التسلط مها كان مصدره. وهي غير الثقافة العاتية المتسلطة L'impérialisme culturel. فالثقافة الحق التي نعينها هي التي تجمع ولا تشتت، مها كان التميز والتباين بين أبناء الوطن الواحد. فهي طريق النجاة والخلاص من العنف ومن استلاب العقول ومصادرة المهج والضمائر. والثقافة كقوة للتوحيد والبناء.

### \* خطر التسربات في البرامج التربوية والثقافية

ان بعض التيارات الناسفة تتسلل عبر نمط من

من خلال ايجاد هذه الفوضى عبر الفوضى الجنسية. فإذا تصدعت كل هذه الضوابط وتصدع النظام الاجتماعي الاصيل فإنه تحدث الفوضى المطلقة في المجتمع.

هذا نوع من التسلل عبر الثقافة المغشوشة لنسف الكيان، وهو اتجاه يميل الى اليسار. وهناك اتجاه آخر لاحظناه مع الاسف الشديد عندما تبينا تسلمات الى برامج التربية الاسلامية في كتب رسمية، وتتمثل في بث مقولات بعيدة كل البعد عن التربية الاسلامية الحق وذلك باتجاه التعبئة الايديولوجية النافسة، والامثلة كثيرة منها هذا البرنامج الطويل للسنة الخامسة الذي يأتي لنسف برنامج كامل سبقه (في السنة الرابعة). ففي السنة الرابعة يتم تدريس مفهوم المجتمع المدني ودولة المؤسسات والقانون والنظام الجمهوري بمؤسساته. ثم يأتي برنامج السنة الموالية ينسف كل ما سبق وذلك باسم الدين ويقدم نعتلا آخر من الحكم يسمونه الخلافة، ويلمحون للنشأة بطريقة مباشرة وغير مباشرة بأن ذلك هو نظام الحكم الصحيح، وكل ما تعلمه التلميذ من قبل هو ضلال، وهو من قبيل الجاهلية والكفر، ويوحون له بأنه يعيش في مجتمع كافر وفي نظام جاهلي وذلك وفق مصطلحاتهم. ويقولون للنشأة: «من مات وليس في عنقه بيعة مات ميتة جاهلية» أي من مات وليس في عنقه بيعة خليفة فهو يموت كافرا. فهذه دعوة إلى اقامة نظام طوباني يعتبرونه النظام الاسلامي الحق.

### \* المحاولات اليائسة لنسف الثقافة العربية

كما أنهم يستغلون الثقافة لضرب الثقافة، ويستغلون بعض المقولات المشوهة والمغلوطه لضرب حاضر الثقافة العربية ومستقبلها، مثال ذلك أنهم عمدوا عبر

البرامج - ونحن في غفلة عن ذلك (الوئي والمربي والتلميذ والمثقف) - الى دس هذه الاشياء وظلموا يعملون في الخفاء ومن وراء الستار لتهينة هذه القواعد العريضة من الابرياء. ففي أحد برامج مادة التربية الاسلامية لجؤوا - عوض أن يرسخوا العقيدة الكامنة في ناشتنا بالقوة والفعل وأن يدعّموا فهم معرفتهم للعبادات والاخلاق، - الى تلقينهم أشياء أخرى غريبة إذ هم يشككونهم في كل ما ابتدع الفكر البشري وكل هذه المكاسب التي حققتها العقول الكبيرة للانسانية. ويستعرضون جملة من المفكرين وينسفونهم نفسا كبيرا بدعوى أن كتاباتهم منافية للشرع، مثال ذلك أنهم يروجون أن العقلانية منافية للدين وقد نسوا أن الاسلام في جوهره يدعو الى النظر واعمال الرأي. والآيات الداعية الى التفكير والتفكير والتروي لا تخص ولا تعد. والدعوة الى العلم الذي لا حدود له هي في أصل جوهر الاسلام منذ فجر الرسالة الحميدة. فالرسول عليه الصلاة والسلام يقول «اطلبوا العلم ولو في الصين». وعلم الصين في عهد الرسول لم يكن بالضرورة العلم الذي كان رائجا في جزيرة العرب، وهكذا يشككون في العقل والعقلانية ويعتبرون ذلك منافيا للشرع، ويتجهمون على صرح من أكبر صروح الثقافة العربية الاسلامية والفكر العربي الاسلامي المعاصر، ويروجون لذلك في المنشائر وفي كتابات يتجهمون فيها على طه حسين ويعتبرونه عقلا تغريبيا لانه أول من تجرأ وأدخل منهجا في البحث العلمي يعتمد «الشك المنهجي» وهو الذي أقر هذا المنهج في قراءة الأدب العربي ونقده. وأثار بذلك ضجة في عهده وقاومه التزمثون من السلفيين المتشدددين في المحافظة. فقد أدخل هذا التنظير مستوحيا إياه من كتاب المنهج:

Discours de la méthode : Descartes

تصبح اليوم وفي مستقبل الأيام ايدولوجية القرن الآتي. فالثقافة حلت محل الايدولوجيات بعد أن أطاحت بالمذاهب الكليانية Idéologies totalitaires والايدولوجيات المتحجرة. فسقوط الشيوعية في معقلها وبروز مشروع بناء البيت الأوروبي الموحد تم بفضل تواصل المد الثقافي في العمق وكذلك صعود الاقليات الجنسية في وجه الهيمنة ومحاولات الاحتواء، كذلك الشعوب التي انضمت في وقت من الاوقات الى اتحاد غير طبيعي لانه جمع لغات وثقافات وأجناسا وحضارات متباينة ومختلفة، ويعني هذا ما بدأ يبرز اليوم في ناحية من انحاء العالم كالاتحاد السوفياتي بالخصوص فصعود الاقليات الجنسية في وجه الهيمنة ومحاولات الاحتواء كان بفضل تواصل المد الثقافي. فالثقافة إذن هي مرجع الحاضر والآتي وهي للتحصين وافادة الجميع. فنحن نتواجد اليوم في عصر الاتصال الكوكبي وتزاحم الاقارب الصناعية والغزو الثقافي. وهناك ثقافات تحاول أن تهيمن على غيرها لان تلك الهيمنة على ثقافات الغير هي في الواقع هيمنة اقتصادية وحضارية وهيمنة عسكرية...

وفي هذا العصر، وأمام هذه الاخطار، لابد من تحصين المواطن التونسي وحماية شخصيته من الذوبان وتوجيه امكانياته الى العمل الجاد بشبات واعتزاز ولا يمكن ذلك الا بشهر الثقافة ودمقرطتها، أي جعلها حقا مشاعا للجميع.

لم لا نحقق ثقافة النخبة للجميع؟ culture élitaire pour tous? وذلك بإيصال الثقافة الجيدة للجميع، لا تلك الثقافة المغشوشة التي يسعى إليها بعضهم عندما يجدون الفراغ وتباح لهم الفرص. فعلينا أن نواصل الثقافة الواعية الى الجميع، تلك الضامنة للتوازن والاستقامة.

وفي هذا العالم المتحول، ينبغي أن تتناغم الثقافة

والحقيقة ان ديكرات نفسه لم يكن مبتدعا لهذا الشك المنهجي لأن جذوره وأصوله في ثقافتنا العربية الاسلامية منذ القرن الأول في كتاب السيرة لابن هشام الذي شك في الشعر المنسوب الى عاد وثمود، وقد رأى أنها شعوب قد بادت وزالت وأعت آثارها. فكيف وصلنا شعرها والشعر غير مكتوب ولا يتنقل الا بالرواية، كما شك في الشعر المنسوب الى عرب الجنوب من أقاصي الجزيرة لأن لغة هؤلاء السكان ليست العربية التي وصلتنا، أي ليست لغة القرآن. وفي هذا يقول اللغوي الكبير أبو عمرو بن العلاء: ليست لغة حمير ولا أقاصي الجزيرة بلغتنا ولا عربيتهم بعربيتنا. إذن جاء طه حسين فأدخل هذا المنهج الجديد، وقد بناء على أصول قديمة - منها ما قاله الجاحظ مثلا في تعليم الشك المنهجي: «وتعلم الشك في المشكوك فيه تعلما فان لم يكن في ذلك الا تعرف التوقف ثم التثبت لقد كان ذلك مما يحتاج اليه» كذلك الغزالي حجة الاسلام يقول: «من لم يشك لم ينظر ومن لم ينظر لم يبصر ومن لم يبصر بقي في العمى والضلال». ثم يأتي هؤلاء لنسف الصرح لانه جاء بهذا المنهج العلمي في البحث ويستبدلونه بثقافة مغشوشة لا ثقافة حقيقة، ثقافة تنسف الكيان ولا تبنيه، غير أن ذلك يساعدهم لانه يمكنهم من السيطرة على عقول الناشئة ليجعلوا منها قواعد عريضة يستغلونها لاهداف غير بريئة، غير أهداف العبادة والتقوى.

### \* الثقافة ايدولوجية القرن الآتي

كل هذا يدل - مرة أخرى - على أهمية الثقافة في تنشئة الجيل الصاعد وبناء المجتمع، والثقافة الواعية التي تقوم على سند صحيح - كما يقول ابن خلدون -



والاعلام مع طموحات الجماهير العريضة وأن تتجاوب مع واقع التونسيين وخصوصياتهم المغاربية، العربية، الاسلامية، المتوسطية، الافريقية، الانسانية، يفتحهم على العالم، وأن تواكب حاجياتهم في المدن والارياف.

### \* تونس العربية المسلمة

#### ملتقى الحضارات

ودون شك، نحن نسمع اليوم أصواتا متنافرة في قضية الثقافة. فمنهم من يتوقع على ذاته وينسى كثيرا من الابعاد التي تثرى هذه الذات، فيقول: ثقافتنا هي عربية اسلامية صرف لا غير، ترفض كل ابعاد أخرى، وهذا خطأ لأن أبرز صفة في ثقافتنا هي الثقافة العربية الاسلامية، ولكنها ثقافة تطعم وتلقح بأبعاد ثقافية أخرى تجعل من ثقافتنا ثقافة ذات خصوصية في تونس. فنحن نستفيد من ارتباطنا بمحيطنا المغاربي وكذلك من البعد المتوسطي، والبعد الافريقي. وثقافتنا تستمد في الوعي واللاوعي وفي الشعور واللاشعور من حضارات سابقة، بونيقية ورومانية وبيزنطية، تظهر آثارها في بعض العادات والتقاليد وفي هذا التراث، ونحن لا نستطيع أن ننفي هذا أو نرفضه رفضا كليا. فهل يعقل مثلا أن يطلب من المصري أن يضع الحضارة الفرعونية بين قوسين وأن يمسحها من تاريخه ومن مكونات شخصيته؟ وهل يعقل مثلا أن نطلب من الاسبان اليوم أن يمسحوا ثمانية قرون من الحضور العربي الاسلامي من تاريخهم؟

ونحن نعلم ان هذه المؤثرات ليست بمعنى المسخ والاذابة للشخصية وانما هي عناصر اثراء، وهذا ما ذكره مثلا أبو الحسن القاسبي القيرواني في الرسالة

المفصلة لاحوال المعلمين واحكام المعلمين والمتعلمين في القرن العاشر، في تلك الفقرة التي وجه فيها لوما الى الاولياء الذين يقدمون للمعلمين صررا في غير مناسبة ختم القرآن بل في مناسبات أخرى يعددها أبو الحسن القاسبي، فنجد منها بعض الاعياد الوثنية والاعياد الموسوية، وأخرى نصرانية وأخرى فارسية... كل هذا يدل على أن تونس وجدت دوما في ملتقى طرق الحضارة وكانت دائما محطة لتراشح الافكار واثرائها.

وليس معنى ذلك أننا نشكك في ذاتنا العربية الاسلامية، وانما نقول: نحن عرب مسلمون لنا خصوصية تثرى بها غيرنا من الشعوب العربية الاسلامية. فالتونسي ليس نسخة طبق الاصل من الجزائري أو المصري أو المصري... فنحن نترابط بقواسم مشتركة تجمع بيننا، وتباين، وتبايننا يشري بعضنا البعض.

### \* الثقافة عامل أساسي في بناء المجتمع الديمقراطي

وهناك اليوم ظاهرة جديدة في فرنسا وفي الاقطار الاوروبية، هي لفة جماهيرية قوية على الثقافة والفن. فقد أصبحوا يتحدثون اليوم عن الولاية الثقافية الكبرى، ويعتون بذلك اقبال الجماهير الشعبية أكثر فأكثر على استهلاك الثقافة بجميع مظاهرها. والثقافة أصبحت اليوم رهانا انتخابيا، في الانتخابات الرئاسية والانتخابات التشريعية، والانتخابات البلدية، وانما لدربة على الهوية، وبها نتعلم ممارسة الحقوق والواجبات ونتمدرس في مدرسة الحرية. والثقافة هي عامل فاعل في تأسيس المجتمع الديمقراطي إذ لا ديمقراطية في شعب جاهل. فهي الطريق الى المواطنة،

والحق المشاع للجميع، وهي عامل تنمية شاملة، وعامل رئيسي لدفع عجلتها، كما ان الثقافة هي حماية اجتماعية.

### \* الثقافة حماية اجتماعية

ونحدث اليوم كثيراً عن الحماية الاجتماعية والرعاية الاجتماعية ونحن نفكر في الضمانات الاجتماعية من ضمانات صناديق التأمين وصناديق الشيخوخة... وما الى ذلك من الوسائل المادية ولعلنا ننسى ان هناك نوعاً آخر من الحماية الاجتماعية يتمثل في الثقافة. فهي التي تحمي الانسان، والمثقف الحق هو الانسان المستقيم، المتوازن في عقله وذوقه ووجدانه ومهاراته. والثقافة هي التي تحمي شبابنا من الانحرافات، ومن أخطار التلذذ والإنبات. لذا ينبغي أن نركز أكثر فأكتر على إدراج وإدماج الثقافة في المنظومة التربوية في المؤسسة التربوية، وأعتقد أننا اليوم بدأنا نعود الى تقاليد قد فقدناها في ماضي الأيام عندما كانت الثقافة ضمن المنظومة التربوية في صلب المؤسسة التربوية، في البرامج، وفي نوادي الاختصاص وما إليها. فلا بد من العودة الى هذا المنهج السليم.

ولا بد أيضاً من أن نعتني أكثر فأكثر بنشاطنا المغربة التي تمشي في بلدان الغربة والتي هي مهددة أكثر من غيرها بالانسلاخ والانبات والذويان والانحراف. وكلنا قد عشنا أحداثاً مؤلمة كذلك الحدث الذي حصل في فرنسا، وأعني تلك المجموعة الارهابية من الشباب ومنهم تونسيون وشباب مغربي وشباب عربي، وقد استغلت براهمهم فانساقوا بسهولة في متاهات من الارهاب والعنف لانهم لم يكونوا محصنين ولم يكتسبوا المناعة الحقيقية التي لا تأتي الا بالثقافة. فهؤلاء سخرُوا كآلات تحرك من وراء ستار

وأصبحوا دمي تسخر لاعمال إجرامية. كل هذا يدل على أهمية الثقافة وأهمية العناية بتنشيط الشباب ورعايته ثقافياً.

والثقافة أيضاً هي السبيل لتكوين الشخصية المتوازنة بكل جوانبها، الشخصية التي لا تحركها الهزات بسرعة وانما تكون هادئة رصينة متزنة في تفكيرها ووجدانها وبراءتها مشحونة بروح الابتكار.

### \* الثقافة جسر من جسور الوحدة المغاربية

والثقافة هي كذلك الطريق لاقامة جسور الوحدة المغاربية بأبعادها العربية الاسلامية الانسانية. فنحن أنسنا اليوم اتحاد المغرب العربي وأوجدنا بفضل الارادة السياسية لقيادتنا ولارادة شعوبنا هذه المؤسسة الكبرى، وبدأنا نركزها قانونياً ومؤسسياً وإجرائياً، ولكن البناء الحقيقي يبقى في تكوين جيل يؤمن أيماناً راسخاً بالانتماء الى هذا الاقليم الكبير ولا يكون ذلك الا عبر التربية والتنشيط وتعبئة الموارد البشرية لذلك.

### \* أهمية دور الإعلام والثقافة في المجتمع، وفي خدمة تونس على الصعيد الخارجي

كذلك الشأن بالنسبة للإعلام ودوره الفاعل في المجتمع. فله دور رائد في تحسيس التغيير وإيصال مبادئه والدرجة عليها، وشحذ الهمم ودفع الطاقات الحية إلى المشاركة الواعية في تنفيذ الاختيارات في جميع الميادين على المستوى الوطني، ورسم صورة ناصعة لتونس في الخارج بإعلام فاعل ومنظم وموفق، شري الوسائل والأساليب، تفرضه حماية الخروج من

ثقافة بالمفهوم الكلاسيكي، فنحن نحتاجهم جميعا، ليتبنوا التغير الحضاري النوعي بمقولاتهم ومفاهيمهم وببعضاتهم ويواكبوا بأعمالهم الاعلامية والادبية والفنية والعلمية توجهات التغير وتطلعاته، فيشروا بها عصوله الحضاري ويرسخوه في الفكر والوجدان ويزيدوه ناه واشعاعا في الداخل ويبرزوا صوت تونس العهد الجديد وصورتها الناصعة في الخارج.

### • الديمقراطية كسب متواصل وعمل دؤوب

وينبغي أن يتكامل القطاعان: الاعلام والثقافة ويرتشعا في مواكبة التغير ودفع حركة الانتاج الثقافي والاعلامي الذي يحتاج اليه مجتمعنا في اطار تعددية فكرية سياسية حرة لكنها منظمة ومسؤولة، وليس في ذلك تناقض عكس ما يوهم به بعضهم لأن الديمقراطية كسب متواصل، لا قوالب جاهزة نهائية ولا فوضى. فالديمقراطية مدرسة جديلة دخلها شعبنا بالتغير الذي جاء مع ناسم السابع من نوفمبر ولما بلغه شعبنا من وهي ونضج، ولكن الديمقراطية أيضا دربة يومية متواصلة

ففضاضة ولا هي قوالب جاهزة معلبة ولا مجرد شعارات ترفع واجراءات مستعجلة شعبية populist بقدر ما هي دربة وتدرس على مدارج الديمقراطية.

انها مولود جديد في بيتنا ومن واجبتنا أن نرعاه، ورجال الثقافة والاعلام يخدمون الديمقراطية ويدعمون التغير ويرسونه في الكيان، وعلينا أن نتبين مبادئه وقيمه كتفديس العمل وتنمية روح المبادرة واشاعة روح التسامح والاحتلال والتفائل والتباري والتنافس البريء من أجل المصلحة العامة، والصمود

حدود البلاد لتوسيع دائرة أحياء تونس واكتساح أسواق خارجية، وترويج متوجعنا، وتحقيق اشعاعنا وجلب المستثمرين.

ونحن نلاحظ اليوم ذلك، وقد لفت سيادة الرئيس النظر في العديد من المرات إلى شبه غياب الاتصال الخارجي، إذ مهما بذلت البلاد من مجهودات ومهما حققت من انجازات فلنأيا لا تستطيع أن تشع خارج حدودها الا بإعلام قوي فاعل. لذا جاءت فكرة انشاء هذه المؤسسة الجديدة التي ما زالت بصدد الدرس الآن ولعلنا سنسرع ببعثها في مستقبل الأيام وأعني بها وكالة الاتصال الخارجي. وهذا يدل على أهمية الاعلام في اشعاع صورة تونس وفي خدمة الاختيارات الاساسية وفي تحصين المواطن التونسي.

ويمكن القول أيضا أنه من واجب رجال الاعلام والثقافة اليوم - وهم خيرة أهل البلاد - ونعني برجال الثقافة كل تونسي مهما كان موقع عمله ومسؤوليته على أساس المفهوم الشامل للثقافة، أن يواكبوا بعق وصدق هذا المنعرج التاريخي لأهم أمناء الاعلام الصحيح الشفاف، وتقدم الفكر، وسلامة الذوق، وصون الذات، وحفز الحمم على العمل والبناء. هم نخبة خيرة نيرة يرعاها العهد الجديد ويدعمها ويستفيد من كفاءاتها وأبداعاتها وخدماتها الانسانية.

إن رجال الثقافة والاعلام هم علامات الطريق فإذا صح منهم العزم وصدق الطوية وخرجوا من ابراجهم العاجية وتركوا الاسترخاء على الكرسي الممدود، أسهموا إسهاما فاعلا في بناء المجتمع المدني المتضامن والمتآزر والمتآخي والمتوازن في نموه وتآلفه.

ونحن نحتاج إلى المبدعين في أي ميدان كان، وفي أي مقام من الخدمة والعمل والانتاج سواء كانوا عاملين في قطاعات فنية أو حرفية أو رجال اعلام أو

الاختيارات في كل القطاعات.

وأما الثقافة فليست كما يظن بعضهم ترفا كإليبا Un luxo يميل اليه الانسان في حالات الراحة والسكون، وقد رأيتم خطرهما من خلال الامثلة التي عدتها وقد ركزت عليها قصدا. إنها بشمولها وفي مفهومها الشامل - (العلوم والآداب والفنون والآثار والتراث والتقاليد والعادات الاصلية والمهارات) وكل المحصول الحضاري بسنده الصحيح، تضمن توازن المجتمع وسلامته، كما تضمن تواصل التنمية وتلق الانسان Répanouissement de l'être الانسان الفرد والانسان في علاقته بيئته.

ونحن اليوم مدعوون في هذه المرحلة التاريخية الدقيقة المحتاجة منا تبصرا وصبرا إلى اجتياز المشروع الاعلامي والثقافي الجديد بشريك أهل الذكتر من المبدعين ورجال الثقافة والاعلام من منطلقات توجهات التغيير.

واننا نتنظر الكثير المفيد من سخي إبداع رجال الاعلام والثقافة وجيل عطائهم في عهد صلح دهره وغوى نجم ثقافته وينبغي ان عيب فيه نساءم عليها ويشع إبداع فثانيه.

### \* حماية الإرتقاء

#### إلى مستوى المسؤولية

وختاماً أستطيع القول، إنه إذا كانت الثقافة، فضلا عن التعاريف الكثيرة والتي أبرزها الاستقامة والشمول، هي ما يبقى عندما يُنسى كل شيء فإن ما سيبقى في اذعناننا من بيان السابع من نوفمبر، وقد تعاقبت عليه أكثر من ستين من الانجاز الفعلي والعطاء الدائق في ميدان الحريات وحقوق الانسان وسائر الميادين، هو تأكيد على للنضج الذي بلغه

أمام المخاطر التي تهدد الوطن. وأثار المبدعين من رجال الثقافة والاعلام باقية في العقول والوجدان، نافعة الناس بمصداقية الخبر وبراهنه، وروعة الفن وجمال الأدب ونفاذ العلم. والناس يعيشون بهذا كما يحتاجون الى القوت اليومي، وإلى استنشاق الهواء وترشف الماء

### \* ضرورة أن تظهر بصمات التغيير في الثقافة والإعلام

ففي هذا المنعرج الحاسم من تاريخ بلادنا نحن نحتاج الى أن تظهر بصمات التغيير الحضاري أكثر فأكثر في اعلامنا وثقافتنا أي أن يحدث ذلك باطراد واتزان ومسؤولية، نحن نريد مزيدا من المانة للثقافة والاعلام.

أما الاعلام المنشود فهو الذي يربط المواطن بواقعه، واقعه القطري والاقليمي والعالمي ويساعده على صنع المستقبل الواعد، وليس الاعلام نقل الخبر وانما هو الذي يتف ويري ويطلع المتابع على كل ما يحدث حتى يكون مدركا لما ينجز ولما يحدث.

إنه الإعلام الحر أيضا ذلك الذي يستند إلى أخلاقية المهنة، فلا يسقط في الاسفاف والدمعجة والتضليل، فهو الذي ينفذ ولا ينتقد، والفرق كبير بين هذا وذاك لان النقد هو درس لاكتشاف المعطيات الموضوعية والحكم على الشيء. فهو يبرز المحاسن والميوب ثم يوازن بينها ليصدر بعد ذلك حكمه. أما الانتقاد فانه عادة يكون حكما مطلقا وكثيرا ما يكون ناسفا متجاهلا المعطيات الحقيقية الموضوعية.

فالاعلام الذي نرومه هو الاعلام المدافع عن حقوق الانسان والمعرف في آن واحد بواجباته والمساعد على فهم القضايا واستكشاف الملفات ومعرفة

التآلف والمتضامن والمتوازن رغم اختلاف الحساسيات السياسية، والذي يؤمن بالعمل قيمة، وحسن أداء الواجب أخلاقا.

ونحن مهما اختلفنا ومهما تباينت وجهات نظرنا ومهما تنوعت حساسياتنا نبقى تونسيين اخوة تربط بيننا قواسم مشتركة. وهذا ما ينبغي الا يغيب عن أي تونسي، وهو منهج ارساء تقاليد صحيحة لنظام ديمقراطي جديد يلزمنا بالجدية والشعور بالمسؤولية واحترام أسلوب الحوار وتقديس العمل وعدم الاساءة الى سمعة وطننا بالافتراء والمزايدات السياسية التي يقصد من ورائها كسب المواقع وتخلق الرأي العام لا تقديم البديل الانفع والانعج.

التونسيون والذي يوهلهم للمشاركة في صرف شؤون حياتهم بوعي ومسؤولية، ونحن نعمل على تمكين المواطن من الاطلاع الصحيح على الاوضاع الوطنية والعالمية في نطاق حرية الرأي وتعددية الفكر كما تبينها العديد من البرامج الاذاعية والتلفزية وتنامي صحافة الرأي، ونعمل على تكثيف المنابر واللقاءات والملفات التلفزية ونفسح المجال أكثر فأكثر للمواطنين للتعبير عن آرائهم ومشاكلهم بشأن القضايا التي لها علاقة بحياتهم اليوم.

وعسى أن نوفق جميعا الى مواصلة السير في الخط السوي الذي وضعنا في نهجه صانع التغيير وهو نهج الحرية والديمقراطية، ولكنه أيضا خط المجتمع المدني

# في التوقيف والاصطلاح

## السادى بطلاوى

وهكذا تخرج قضية التوقيف والاصطلاح من حيز الدراسة اللغوية الوصفية لتتنزل في اطار الفلسفة اللغوية، وهكذا تصطبغ القضية بصبغة دينية بينة اذ هي ترتبط اوثق الارتباط بمشكلة الجبر والاختيار، ففي حين يرى المؤمن بالجبر في اعتبار اللغة اصطلاحا ضربا من الاشراك بالله لشاركة الانسان ربه في صفاته، صفة الخلق والوضع يرى القائلون بالقدر في ذلك مجرد اختيار يذهب اليه الانسان بفضل ما حياه به الله من القدرة على التفكير والتدبير، وذلك الاختيار اجتهاد يحاسب عليه.

ولهذا لنا ان نتوقع ان يكون موقف المسلمين قديما من اللغة متباشيا مع انتباههم المذهبي، فليس من الغريب ان يتسب القائلون بالجبر من رجال السنة الى التوقيف، وان يتسب القائلون بالقدر والعقل من امثال المعتزلة الى الاصطلاح وكان اللغة في آخر الامر لا تمثل في هذا الصراع المذهبي سوى عنصر من عناصر الخلاف المتعددة بين الفريقين. وكان الخلاف ليس بسببها، والعناية ليست خاصة بها اي ان الخلاف لم يكن خلافا لغويا بقدر ما كان خلافا دينيا سياسيا بين الطائفتين.

### نشأة الكلام في قضية التوقيف

#### والاصطلاح عند العرب

لم يكن العرب أول من اشتغل بهذه القضية فقد سبقهم إليها فلاسفة اليونان فمنهم من قال ان اللغة توقيفية لا شأن للانسان في وضعها ومنهم من قال هي اصطلاحية واحتج على ذلك بظاهرة المترادفات

تمثل قضية التوقيف والاصطلاح في اللغة مرحلة هامة من مراحل التفكير اللغوي عند العرب، فقد شغلت بال المسلمين قرونا واعتبرها المصنفات اللغوية يومئذ من العلوم الاصول<sup>(1)</sup>، وغذى الخلاف الناشء بسببها جذوة التامل في اللغة واستكناه حقيقتها واسرارها وفرز من المعطاء اللغوي الطريف ما يستحق ان نعرف به ونبرزه.

التوقيف والاصطلاح مصطلحان لغويان قديمان كثيرا ما يتلازمان وتولف بينهما علاقة تقابل في دلالتها.

فالقائل بالتوقيف يرى ان اللغة وقف على الله وحس عليه في وضعها، فهي وحي وتنزيل منه، لا ضلع للانسان في خلقها وابتداعها.

اما القائل بالاصطلاح فيعتبر - على عكس ذلك - ان اللغة موضوعة، وضعها الناس: يختارون بمحض ارادتهم للاثشاء مسميات يجمعون عليها ويستعملونها.

فقد تبين حينئذ ان القضية لغوية وانها تتعلق في جوهرها بمنشأ اللغة او بالاحرى بمنشأ اللغة: أهو الله ام هو الانسان؟ واذا كان الامر كذلك فان الخافضين في هذه المسألة لن يقتصرؤا على دراسة اللغة لذاتها وبمفردها، بل هم يقيمون علاقة ثنائية بين اللغة - هذه الظاهرة الطبيعية المحسوسة - وبين قوة خالقة لها غيبة هي الله.

والأضداد في اللغة(2)

ولقد سبق العرب الى هذه المسألة من اصحاب الديانات السابوية المسيحيون خاصة فلهذه القضية صدى في كتابهم(3) وكان القديسون بين مسلم بالتوقيف ومرجع للاصطلاح.

فاذا رجعنا الى منشأ القضية عند العرب القدامى اصطعدنا بصعوبة في ضبط الاطارين المكاني والزمني اللذين طرحت فيهما المسألة ذلك لأن الكتب التي تعرضت لها لا تتبع في بسط الخلاف خطأ زمنيا ولا تعمل على ابراز ما حصل في المسألة من تطور وما توزعت اليه من مراحل.

ونحن إذ نعتمد بالدرجة الاولى كتاب المزهري لجلال الدين السيوطي(4) لسبب كونه كتابا متاخرا جامعا وملخصا للاقوال السابقة له ومصدرا اساسيا يعول عليه من جاء بعده نلاحظ ان السيوطي قد بني اساسا بحجج الفريقين في الدفاع عن مواقفهما واحتشد في جمع شتاتهما من مصادرها المختلفة وبيان مدى نجاعتها في نصرة اصحابها.

الا انه يجوز رغم ذلك تبين الملامح الكبرى لثلاثة اطوار تكون هذه القضية قد مرت بها:

- مرحلة القول بالتوقيف

- مرحلة القول بالاصطلاح وفيها احتدم النقاش بين الفريقين.

- مرحلة تجويز القولين وتلخيص الكلام في المسألة

يتضح من هذا التوزيع الزمني ان القول بالتوقيف كان اسبق وظهوره يكون بظهور الاسلام لارتباطه ارتباطا وثيقا بالدين واعتماده في حججه غالبا على القرآن . وما به نعلل تقدم القول بالتوقيف ان القائلين به ابعد في الزمن واقرب من منشأ الاسلام زمانا ومكانا، واشهر هؤلاء عبد الله بن عباس(ت 66 هـ) وهو ابن عم الرسول، وهو مفسر وراوي للحديث وعنه اخذ وبه استشهد جل من قال

بالتوقيف بعده ولا سيما احمد بن فارس (ت 395 هـ)

ثم ان العلم أيام حداثة الاسلام كان نقلا وتقبلا من الله ورسوله فلم يتخط الفكر الاسلامي بعد طور تمثل الدين واستيعابه الى طور التفكير فيه والجدال في مسأله ولعل الاحتكاك بالاعاجم وتعريب بعض الآثار الفارسية واليونانية سيكون له بعيد الأثر في ذلك .

ولهذا فقد جاء القول بالاصطلاح متاخرا فاذا نسبنا هذا الموقف إلى اصحاب الاعتزال خاصة وإلى اصحاب الرأي والنظر عامة أرجأنا ظهوره الى النصف الثاني من القرن الاول للهجرة ريثما تظهر مختلف الفرق وينشأ واصل بن عطاء (80 - 131 هـ) عن حلقة الحسن البصري .

ويبدو ان القضية ستبلور وتبلغ أوجها عندما تخرج من يد الفقهاء والتكلمين الى يد رجال اللغة، ولا يذكر السيوطي من هؤلاء إلا لغويين متأخرين نسبيا متقابلين في مواقفهما هما أحمد بن فارس (ت395هـ) وهو توقيفي، وابن جني(ت392هـ) وهو ميال إلى الاصطلاح وكان كفة القائلين بالاصطلاح سترجح بفضلها مثالا سنيته فيها بعد .

وفيا بين القرن الخامس والقرن الثامن للهجرة، وردت آراء موجزة لبعض رجال الدين واللغة في هذه القضية منهم الامام الفراء(ت505هـ) وفخر الدين الرازي(ت606هـ) وابن الحاجب(ت646هـ) . ولعل آخر المتعرضين لهذه القضية تلخيصا لها وإحاطة بها هو جلال الدين السيوطي(ت911هـ) ولعله من الغريب ان لا نجد لهذه القضية صدى فيما ألف رجال مشهورون في ذلك العصر مثل ابن منظور(ت711هـ) وابن خلدون(ت808هـ) فلسان العرب لا يشير اليها في مادة "وق ف" او في مادة "ص ل ح" . اما ابن خلدون فانه في الفصول المتعلقة باللغة في "مقدمته" لا

الفريقان انتهتا لتعدد التأويلات والقراءات . وكان أهل التوقيف إليها أسبق، وهم - لئن اتفقوا على المعنى العام لهذه الآية - فقد اختلفوا في فهم بعض دقائقها

فالاجماع بينهم حاصل على ان آدم - وهو أب الانسان - قد تعلم اللغة، علمها له ربه ولم يبتكر منها شيئا، واختلفوا في معان فرعية: ما هي الاسماء التي تعلمها آدم ؟ بأي لغة تعلمها؟ هل تعلمها دفعة واحدة ام تدريجيا؟ .

ولقد توفق هؤلاء الى الانتهاء الى موقف منسجم ملفق اجابوا به على هذه الاسئلة وسعوا فيه ان يوفقوا بين ما ورد في القرآن والحديث وتاريخ الانساب والاديان ونزعة سياسية دينية في انفسهم، فقالوا ان اللغة الام التي تكلم بها آدم في الجنة وتعلم بها الاسماء وتفرعت عنها بقية اللغات هي اللغة العربية بدليل ان القرآن - وهو كلام الله - قرآن عربي (٧) وقد سبق العربانيون المسلمين التوقيفين الى هذا الزعم فادعوا ان اللغة العربية هي اولى اللغات، وهي التي تعلمها آدم من ربه .

ولقد ذهب بعض اصحاب التوقيف الى ان ادم تعلم «الاسماء كلها» بجميع اللغات ثم تفرق ولده في الدنيا وخلق كل واحد منهم بلغة من تلك اللغات، لكن الراي السائد بينهم ان الله بث اللغة في الارض على مراحل انطلاقا من آدم وتسلسلا على يد الانبياء وانتهاء عند خاتم الانبياء محمد وهو اعلم خلق الله باللغة . هذا كلام ابن فارس (٨) ويؤكد الشافعي بقوله: «ولسان العرب اوسع الالسة مذهبا واكثرها الفاظا، ولا تعلمه يحيط بجميع علمه انسان غير نبي» (٩) .

الى جانب هذه الحجة القرآنية المدعمة، ينصوص منقولة احتج اصحاب التوقيف بالواقع اللغوي كما يترأى لهم في عصرهم، فهم يرون ان الناس ولا سيما

يعرج على قضية التوقيف والاصطلاح - فكأن حدة الخلاف في شأنها قد قترت وكان الظروف الداعية الى اعتبارها توقيفا في طور النشأة قد ضعفت بل كان ابن خلدون يتجاوز المسألة معتبرا أن اللغة لغات اصطلاحية متطورة . قال في حد اللغة: «اعلم ان اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني فلا بد ان تصير ملكة مقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كل امة بحسب اصطلاحاتهم...» (٤)

اما اذا انتهينا الى الدراسات اللغوية الحديثة فاننا نراها تستقل بذاتها عما كانت تنسب اليه من العلوم وتفصل بين الدين وبين اللغة، هذه الظاهرة المادية الاجتماعية، وبما انها تسعى الى دراسة وصفية تحليلية للواقع اللغوي فانها تكاد لا تثير قضية التوقيف والاصطلاح، فهي ترى بصورة بديهية قطعية ان اللغة اصطلاح بين الناس أي ان الانسان هو واضع اللغة . غير انها تتحاشى الكلام في أصل اللغة ونشأتها لبعد الزمن وقلة الجميع وتعدد الافتراضات (٥) .

غير انه يمتنا ان نعرف كيف عالج العرب قلبها هذه المسألة وان تقف على مختلف الحجج التي استدلوا بها لترجيح هذا الراي او ذاك لتبين لنا خصائص التفكير اللغوي عندهم يومئذ .

### أبرز الحجج للفائلين بالتوقيف:

لقد وردت آراء الفريقين متداخلة متشابكة، وهذا شأن كل مسائل الخلاف، وما الفصل بينها الا فصل منهجي، فمن الآراء ما يمثل امس الفريق ومبادئه ومنها ما ينشأ عند المجادلة لدحض آراء الخصم .

فالحجج الاصلية لاصحاب التوقيف حجج تقليدية مستمدة من القرآن، وهذا أمر طبيعي لانه اذا كان الله هو واضع اللغة البشرية فلا بد ان يكون قد أشار الى ذلك في كتابه . وهم يستندون أساسا الى قوله تعالى: «وعلم آدم الاسماء كلها» (٦) . وهذه الآية قد احتج بها



## أبرز الحجج للقائلين بالاصطلاح:

لقد سبق ان قلنا ان هذا المذهب متأخر نسبيا في الزمن، تقدم عليه القول بالتوقيف ونتيجة لذلك فقد تميز مذهبهم بالانطلاق من آراء خصوصهم لتفنيدها، ويقدّر اعتياد التوقيفين قبلهم على النص كان اعتبارهم على العقل وقد ساهم ابن جني «أهل النظر» والمعتزلة من أبرز المتبنين للقول بالاصطلاح ولا غرابة . وقد استعملوا العقل في امرين: في حجج الخصم من جهة وفي الظاهرة اللغوية ذاتها من جهة أخرى، وفي هذه الحالة الثانية قد نفى عندهم على حقائق لغوية طريقة

### 1) تفنيد حجج اصحاب التوقيف

اهتم اصحاب الاصطلاح بقوله تعالى: «وعلم آدم الاسماء كلها» وجاء تفسيرهم لها مخالفاً للذي ذهب اليه التوقيفيون . فقد اجمعوا على ان معناها هو ان الله اهدى الانسان واقدّره على وضع اللغة، غير ان واضع اللغة هو الانسان - وهذا التأويل للأية يتدرج - كما لا يخفى - في إطار مبني معتزلي صام هو الايمان بمسؤولية الانسان في أفعاله .

ولقد اعتمد أهل التوقيف على غير هذه الآية فتناولها الاصطلاحيون بعدهم بتأويل مخالف أو من قوة الاعتماد عليها - بل لقد ذهب الامر بالاصطلاحيين الى التسلبح بسلاح خصوصهم فاستشهدوا بقوله تعالى: «وما ارسلنا من رسول الا بلسان قومه» (14) لإبطال ما ادعاه اصحاب التوقيف من ان تلقين اللغة كان تدريجياً: انطلق من آدم وتواصل عن طريق الانبياء يعلمون الناس اللغة وانتهى الى الرسول محمد أعلم الخلق باللغة.

### 2) نظر أهل الاصطلاح في اللغة

#### أ) أصل اللغة ووظيفتها عند اصحاب الاصطلاح

قال ابن جني في حذّ اللغة: «اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم. لا بد من التفظن الى

الصحابة لم يصطلحوا في اللغة» (10) أي أنهم لم يشعروا بالحاجة إلى إحداث كلمات أو عبارات جديدة وذلك لأن اللغة التي وضعها الله وأحاط بها الرسول لغة كاملة جامعة لكل ما يكون المسلم في حاجة اليه للتعبير عن مشاعره ومشاغله، فكانت الاصطلاح اللغوي اهتمام للغة الإلهية بالعجز والقصور والنقص، ولذلك الغوا الاجتهاد في اللغة والابتكار فيها وتحاملوا على من فعل ذلك وصدوه صدأ، قال ابن فارس: «... ثم قر الامر قراءه، فلا نعلم لغة من بعده (من بعد الرسول) حدثت فان تعمل اليوم لذلك متعمل وجد من نقاد العلم من ينتهي ويرده» (11).

فترتب عن هذا الموقف الصفوي امران هامان سيطلعان اللغة العربية ويلازمانها امدا طويلا .

احدهما ان القرآن خاصة والعلوم الدينية عامة كادت تمثل محور الدراسة اللغوية وغايتها، فاللغة بفنونها وقواعدها توظف لفهم النص الديني وتقريبه

اما الامر الثاني فهو وضع حدود زمنية ومكانية للغة العربية حصرت فيها ووسمت بالفصحاة ومن تكلم بغير ذلك الرصيد اللغوي المجدد ومن زاد عليه كانت لغته ضعيفة منكورة غير فصيحة . وقد امتثل المدونون للغة والنحاة في شواهدهم على القواعد، الى خريطة لغوية سياسية دقيقة وضعتها كتب اللغة (12)

ولا هل التوقيف حجة من صنف آخر تمثل في مجادلة الخصم والقدح في مقومات مذهبه، وملخصها ان الاصطلاح لا يمكن ان يكون متعلقاً للغة البشرية اذ لا بد ان يسبق باصطلاح قبله للاصطلاح على الاصطلاح وهكذا دواليك. قال الغزالي في هذا المعنى: «... وقال آخرون: هي توقيفية، اذ الاصطلاح يعرض بعد دعاء البعض البعض بالاصطلاح، ولا بد من عبارة يفهم منها قصد الاصطلاح» (13)

لغوية تؤيد القول بالاصطلاح باعتبار ان تبليغ اللغة يقع تلقياً ويستدعي تلقين اللغة كشفاً من الملقن عن بعض ذاته وصفاته وذلك امر لا يكون مع الله وحيث لا فاللغة اصطلاحية وليست توقيفية .

ب - إقامة العلاقة في وضع اللغة بين الدال والمدلول كان اعظم النحاة العرب القدامى المتكلمين في علاقة الدال بالمدلول هو ابن جني - وقد عدد في «الخصائص» خاصة جملة من العلاقات بين شكل الكلمة ومضمونها تبرر الاصطلاح البشري على اللغة روى البعض منها عن السلف وكان البعض الآخر من وضعه هو واكتشاه فيما نقله وأيده .

• محاكاة الاصوات اصل التواصل اللغوي أو العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول

أورد ابن جني ان اصل اللغات كلها انما هو من الاصوات المسموعة كدوي الريح وحين الرعد وخير الماء... (16) فتكون الطبيعة عندئذ هي مصدر اللغة يقتبس الانسان الصوت منها ويعبر به عن الموجودات . وهذه النظرية سبق الاغريق العرب إليها وبقي الناس يؤمنون بصحتها حتى القرن الماضي حين تصدى لها فردينان دي سوسير قائلا باعتبارية اللغة رافضا اي علاقة معنوية بين الدال والمدلول، غير ان من تلامذة دي سوسير مثل شارل باني من انكر على الاستاذ تجاهله للعوامل النفسية والعاطفية في وضع اللغة فارجعوا ما للغة بالوجدان من العلاقة في اطار الدراسة الاسلوبية للنص (17) بسلب ذهب بعض المعاصرين الى ان اللغة في نشأتها ليست اعتباطية وان الواضع لها ساعة وضعها واع بالمبررات الصوتية او الصرية التي دفعته الى وضعها فاذا زكاهما الاستعمال وطال عمرها بدت وكأنها اعتباطية (18)

• العلاقة الصرفية بين الدال والمدلول

تكلم في هذه الظاهرة الخليل وسيبويه وبلورها ابن جني (19)، وهي ظاهرة من مميزات اللغات الاشتقاقية

طرافة هذا التعريف فهو يكاد لا يختلف عما انتهت اليه التحديدات الحديثة للغة . فاللغة تبدو من خلاله ظاهرة مادية صوتية وليست ظاهرة غيبية . واللغات من خلال هذا التعريف متعددة مختلفة، تختلف باختلاف الرجال الواضعين لها وباختلاف امكتهم وازمتهم، فتبدو اللغة العربية واحدة من عديد اللغات ليست افضل من غيرها وليست اصلا واللغات فروع لها كما ذهب الى ذلك التوقييون وللغة من خلال هذا التعريف وظيفة اجتماعية فهي أداة تعبير وتبليغ وتعامل .

اما التواصل اللغوي عند رجال الاصطلاح فينتقل في اصله من الكائنات الموجودة المحسوسات تشاهدها العين وتحتاج إليها فتشير إليها ثم تسميها باسم معين ثم يحصل الأجماع على تلك التسمية .

ولقد أدرك الاصطلاحيون العلاقة العضوية بين اللفظ والمعنى أي بين الدال والمدلول، ولقد تكلمت المعتزلة على الأقسام الثلاثة للكلمة التي اشار إليها حديثا دي سوسير وقامت عليها علوم لسانية حديثة كعلم الدلالة وغيرها . قالت المعتزلة : «...ولو ثبتت (اللغة) توقيفا من جهة الله تعالى لكان ينبغي ان يخلق الله العلم بالصيغة ، ثم يخلق العلم بالمدلول، ثم يخلق لنا العلم بجعل الصيغة دليلا على ذلك المدلول، ولو خلق لنا العلم بذاته بطل التكليف وبطلت المحنة... » (15)

في كلام المعتزلة هذا تأمل طريف في الحقيقة اللغوية للكلمة، فهم يقررون ان الكلمة وحدة لغوية جامعة بين الاسم والمسمى، فهي دليل يتوزع الى صيغة (وهي الدال) والى مدلول . غير ان هذا التماسك في اللغة - على طرافته - تامل عرضي لم يرد في صلب دراسة لغوية ولم يؤلف لتشتته في مواضيع مختلفة - نظرية لغوية قائمة الذات بل صدر من رجال الدين في اطار خلاف ديني مذهبي رات فيه المعتزلة حجة

كاللغة العربية تتمثل في مناسبة الاوزان الصرفية للمعاني المعبرة عنها: فكثرت الحركات في وزن «الفتلان» على الفاء والعين واللام تعبر عن كثرة الحركة والاضطراب في الفعل كما هو الامر في الفليان مثلا

- تكرير العين في «فقل» يعبر عن تكرير الفعل كما في «كسر»  
- تقطع الوزن يعبر عن تقطع الفعل وتكريره كما في «صرصر» و «زعزع»

#### \* العلاقة الصوتية بين الدال والمذلول

وهي ان يحصل تناسب بين صفات الاصوات وخصائصها في الدال وبين المعنى الذي تؤديه ، فيدل الحرف القوي على القوة والضعيف على الضعف .  
وضرب ابن جني على ذلك امثلة كثيرة نكتفي منها بالفرق عنده بين «الخضم والقضم» . فهذان المصدران يشتركان من جهة في الدلالة على معنى مشترك بينهما هو الاكل ولعل ذلك لاشتراكهما في عين المصدر ولأما، لكنهما يختلفان من جهة اخرى اختلافا دلاليا نجم عن الاختلاف بين الحاء والقاف في خصائصهما:

فالخضم لاكل الرطب لرخاوة الحاء  
والقضم لاكل اليابس لصلابة القاف

وقد ذكر ابن جني في غير هذا الموضع ان الابدال بين حروف متقاربة يؤدي معاني متقاربة، فانت اذا اضفت الى الفاء الدال او التاء او الطاء او الراء او اللام او النون في افعال ثلاثية مجردة عبرت عن الوهن والضعف كقولك: ذلف/ فرد/ نطف/ ونف/ طرف ...

#### \* العلاقة الواقعية الصوتية بين الدال والمذلول:

هذه الظاهرة هي امتداد للسابقة وفيها زيادة على التناسب الصوتي بين الشكل والمعنى تناسب في ترتيب الاصوات في الكلمة وترتيب المعاني . فابن جني يرى في معنى فعل «ب ح ث» ثلاث عمليات متتالية تعبر

الحروف بالتوالي عليها، وهي:

- وضع الكف على الارض ويوحى به حرف الباء الغليظ  
- نيش التراب وتوحى به الحاء لاشتغاله على بحه تشبه تخالب الاسد

- بث التراب وتوحى به التاء المعبرة عن النفث ويجزم ابن جني ان جميع لغة العرب موضوعة على هذا الاساس علم ذلك من علم وجهله من جهل .  
واذن فوضع اللغة العربية لم يكن اعتباطيا والعلاقة الصوتية والصرفية القائمة بين الدال والمذلول في العربية لبرهان على الحكمة في وضعها، وقد أقر ابن جني ان وضع اللغة ليس امرا هينا ولذلك احتمل ان يمتاز الاجداد الواضعون لها بفضة ولطافة ذهن ليستا لنا اليوم (20)

وهكذا فرحمه التردد الذي عبر عنه ابن جني في بعض مواضع كتاب الخصائص بين القول بالتوقيف والقول بالاصطلاح (21) فانه - لتأييد لمحاكاة الاصوات اصلا للغة ولايمانه بالعلاقة العضوية بين الاسم والمسمى ولايمانه بخضوع تلك القواعد الصوتية والصرفية لمبدأ القياس والاشتقاق والتطور اللغوي فانه إلى الاصطلاح أميل .

وقد كان ابن جني، بدون شك، معصيا متعسفا عندما ربط معنى الكلمة بترتيب حروفها فلو صح ما ادعاه لما تعددت اللغات ولما كانت المترادفات ولما كانت حروف الهجاء المعروفة كافية لاشتقاق جميع معاني اللغة . لكن اذا استثنينا هذا الذي يتناقض والواقع اللغوي فان لتأملات ابن جني اللغوية صدى حيا فينا تقيمه الابلوية اليوم من علاقة انطباعية ذاتية بين الاصوات وما توحى به من معان تكسب الكلمة دلالة جديدة طريفة تتجاوز ما تحدده لها المعاجم .

تلك بعض معالم التفكير اللغوي عند العرب قديما تجاذبتها نزعتان متقابلتان احدهما تقييدية صفيوة

واخرى عقلية واقعية تؤمن بالتطور اللغوي. وقد كان للدين في هذه الثنائية تأثيره الكبير في تجميد اللغة والوقوف في وجه تطورها، يظهر ذلك جليا في مواقف اصحاب التوقيف من الاشتقاق فابن فارس مثلا ينكره (22)، ومن العرب والدخيل فقد تجاهلها العديد من رجال الدين واللغة صيانة للغة العربية وتفضيلاتها ولاهها عن سواهم من الاعاجم

### هوامش

- 1 - المزهر في علوم اللغة وانواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تعليق محمد احمد جاد جاد ج 1 ص 4
- 2 - «كرايتيل» CRATYLE لافلاطون ص 50/49 الترجمة الفرنسية
- 3 - فلسفة اللغة - كمال يوسف الحاج ص 20/19
- 4 - المقدمة ابن خلدون، ط. بيروت ص 547
- 5 - انظرا مثلا BORDAS ENCYCLOPEDIA, SCIENCES SOCIALES II, Linguistique 411, LA COMMUNICATION, LES SYMBOLES ET LES SIGNES
- 6 - البصرة آية 40/37
- 7 - المزهر ج 1 ص 30
- 8 - المزهر ج 1 ص 9

- 9 - الرسالة - الامام الشافعي ص 42
- 10 - المزهر ج 1 ص 10
- 11 - المزهر ج 1 ص 9/10
- 12 - المقدمة ص 555 - والمزهر ج 1 ص 209 وما بعدها (باب معرفة الفصح من العرب)
- 13 - المزهر ج 1 ص 23
- 14 - سورة ابراهيم آية : 4
- 15 - المزهر ج 1 ص 20
- 16 - الخصائص لابن جني ج 1 ص 40 وج 2 ص 28 وص 152
- 17 - انظر مثلا R. Moussem, Précis de stylistique française, Paris 1965.
- 18 P. Gireaud : La sémantique que sado-je pub. 9ème Edition P 21 et P 26-27 10
- 2ème édition. Expressivité des mots P 33, Expressivité du mot P 81-83
- 19 - الخصائص لابن جني باب اساس الانشاء للشبان لقاصي ج 2 ص 152
- 20 - انظر عبد القادر المهيري, Les théories grammaticales d'Ibn Jinnī, Chap. 1-314, Pub. Univ. Tunis 1973
- 21 - الخصائص لابن جني ج 1 ص 40
- 22 - المزهر ج 1 ص 346

## غراب البين (\*)

رجاء بن سلامة

«يلوذ العشق بالعوائق خوفاً من العائق الذي ينفيه»  
ج. قرقام

وإذا كان البين لحظة هامة في تجربة الحب كما عبر عنها القزل<sup>(4)</sup> فإن الغراب يمكن أن يعد عنصراً هاماً من عناصرها.

وليس البين إلا صنواً للموت لأن الإنسان في كلتا الحالتين أسير منزلته الانسانية لا يتخطاها فهو في علاقة أفقية بالمكان. ثم إن الموت والفراق شكلان من أشكال الغياب. وقد جمع بينهما ابن حزم وقارن: «سمع بعض الحكماء قائلاً يقول: الفراق أخو الموت قال: بل الموت أخو الفراق»<sup>(5)</sup>.

فجعل بذلك الفراق أصلاً والموت فرعاً. وقد اعتبر الموت والفراق حتميين؛ «وقد علمنا أنه لا بد لكل مجتمع من افتراق ولكل دان من تناء وتلك عادة الله في العباد والبلاد حتى يرث الله الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين»<sup>(6)</sup>.

هذا وجه من وجوه الارتباط بين غراب البين والموت. ويوجد وجه آخر أساسي. ذلك أن الغراب

يكون الغراب قبل البين وبعده. يجده العاشق قبل البين فيوقن بوشوكة لأن الغراب نذير غربة وافتراق. يقول في ذلك قيس بن ذريح مترجماً نعيب الغراب إلى لفته، لغة العاشق الذي لا يكاد يامل في الوصول حتى يتغصه عليه منغص: (من الوافر)

لقد نادى الغراب بين لبني

قطار القلب من حذر الغراب

وقال: غدا تباعد دار لبني

وتسأى بعس ود واقتراب<sup>(1)</sup>

ويجده العاشق بعد الفراق عندما يقف على الرسوم والاطلال الدارسة يسألها عن الحبيبة البالئة: جاء في ديوان عنترة: (من الكامل)

يا دار أين ترحل السكان

وغدت بهم من بعدنا الاظلماء؟

بالامس كان بك الظياء اوانسا

واليوم في عبرصائك الثريان<sup>(2)</sup>

والغراب لا «يتعب» فحسب بل انه يتعب بالبين. يقول امرؤ القيس: (من الكامل)

نعب الغراب وليته لم يتعب

بالبين من سلمى وأم الحوشب<sup>(3)</sup>

(\*) مداخلة قدمت في الملتقى الذي انعقد أيام 21 و22 و23 نوفمبر 1989 بكلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس حول «الموت والحياة في القرنين 17 و18».

بين اللغة والأشياء. فالكلمات لا تؤدي في تفكيرها سوى وظيفة اشارية والنصوص لا تحيل الا الى مرجع موجود خارجها ولا تحيل اليه الا بصفة مباشرة. ولذلك فقد كان هم توفيق فهد واقع الزجر والطيرة في الجزيرة العربية ويحث بلا عن مقابل لغراب البين في الواقع الطبيعي فجعله «الزاع» *la corneille* وهو نوع من الغرابان في حين ان الغراب كما سيتبين رمز وان الامر يتعلق بتمثيلات *representations* لا يمكن تفسيرها أو ربطها بالواقع بطريقة مباشرة ثم اتنا بازاء مستويات مختلفة من الوعي فحيث وجدنا الرمز وجدنا كلاما صريحا وصمتا في آن. ذلك ان اللاشعور اذا خرج من الصمت الذي يكتنفه اختار، كما هو معلوم طرقا ملتوية للتعبير عن نفسه ومن هذه الطرق الرمز الذي يكشف الحقيقة بقدر ما يخفيها. فمعنى الغراب لا يوجد في الواقع العلمي او التاريخي فحسب ولا يوجد في المعاجم بل اتنا نظفر به بين الكلمات وفي الصمت الذي يحيط بها.

ويمكن ان نعرف اولاً هذا القالب الجاهز من حيث انه «موضوع منط» متكرر وان ننظر ثانياً في اوجه علاقته بالتمثيلات الدينية منزلة اياه في اطار رمزي ارحب من الادب ويمكن اخيراً ان نتاوله من خلال التطور الداخلي لهذه الظاهرة الادبية نفسها.

يجوز لنا اعتبار الغراب، كما اسلفنا، عنصراً من العناصر الاصطلاحية التي تكون تجربة الحب كما صورها شعر الغزل. وقد بنى ابن حزم الكثير من فصول «طوق الحمامة» طبقاً لها<sup>(13)</sup>. فهناك عناصر «مساعدة» للعاشق وعناصر معادية له وهي كثيرة وعليها يلح الشاعر لان الغزل يصور بصفة عامة تجربة محاصرة اجتناعية. ولكن ليس اشد من الغراب. فنيا يبدو، عدوا للعاشق. فالشاعر يتنمر ولا شك من العاذل والرقيب والكاشم والواشي ولكنه يصب جام

الذي عاداه الشعراء له صلة وثيقة، فيها نزعم، بالغراب الذي ارسله الله الى قابيل «ليريه كيف يوراري سولة اخيه»<sup>(7)</sup> وبالغراب الذي ارسله نوح لياتي بخبر الطوفان فلم يعد<sup>(8)</sup>. ويمكن ان نقف، قبل التطرق الى الموضوع عند دراستين هامتين حول الغراب اولاهما لتوفيق فهد وهي بعنوان «عيافة الغراب» دراسة لنص منسوب الى الجاحظ<sup>(9)</sup> والثانية مقال «غراب» في دائرة المعارف الاسلامية بطبعتها الثانية<sup>(10)</sup>.

فقد قارن توفيق فهد بين نص منسوب الى الجاحظ ونصوص آشورية بابلية ليتساءل عن وجود علاقة تأثر بينها<sup>(11)</sup>؛ وعدل في دراسته عن النصوص الادبية معتبراً اياها غير دالة. يقول: «يتضمن الادب العربي معطيات كثيرة متعلقة بمعرفة الغريب على طريق الغراب اغلبها وخاصة تلك التي يمدنا بها الشعر منط فلا طائل كبير من ورائه»<sup>(12)</sup> *et presentent de ce fait peu d'intérêt*. فإعراضه عن دراسة المعطيات الادبية لا يعود كما نلاحظ الى اختياره لوجهة نظر الباحث في الفلكلور او الاساطير بل يعود الى اعتباره هذه المعطيات متكررة منطية. ولئن اعرض توفيق فهد عن دراسة الشعر في تناوله للموضوع فان بلا *ch. Pella* صاحب مقال «غراب» بدائرة المعارف الاسلامية قسم مقاله الى قسمين لا رابط بينهما هما «الشعر» و «الاسلام» وكلاهما اقتصر على الوصف دون التاويل ولم يتساءل عن اسباب شؤم الغراب. وكلاهما فصل بين ميادين لا مبرر للفصل بينها سوى مقتضيات الاختصاص الضيق. ولم يتناول بلا ولا فهد ما يمكن ان يكون مقابلاً رمزياً للغراب وهو الحمامة كما سيأتي.

ولكن المزلق الاسامي الذي وقع فيه النارسان، فيما نرى يعود الى امر هام هو فهمها الخاص للعلاقة

والشيء يتبين بضده كما كان يقال، والعلامة ذات طبيعة خلافة كما يقال اليوم ولذلك فمن المقيد ان نبحت عن المقابل الرمزي للغراب في شعر الغزل وعلى وجه الدقة ضمن تلك العناصر «المساعدة». نظفر بتعبير صريح عن هذا المقابل للغراب في ابيات تنسب الى جميل بثينة: (من الطويل)

ألا يا غراب الين فيم تصيح

فصوتك مشني إليّ فيح

وكل غداة، لا أبأ لك، تنثي

إليّ فتلقاني وانت مشيح

تحدثني ان لست لاقني نعمة

بعدت ولا امسى لديك نصيح

فان لم تهجني فأت يوم فاته

سيكفيك ورقاء السراة صدوح (19)

فالطاقة السلبية التي يحملها الغراب يواجهها جميل بما في الحماة الورقاء من طاقة ايجابية (20). ولئن كان الغراب يصور في مشاهد الخراب بين اطلال الحبيبة البائدة ويدعى عليه بالمقم اضافة الى ذلك فان الحماة تجعل مادة في اطار خصب هو الايكة (حام الايك) او الغاب او الروض الغناء، بل انها رمز للخصب والشباب. يقول ابن زيدون داعيا بالسقيا لارض قرطبة: (من الطويل)

سقى جنبات القصر صوب الغنائم

وغنى على الاغصان ورق الحمايم (21)

انها رمز لشباب المدينة والطبيعة ولشباب الانسان ايضا. يقول ابن الرومي: (من الوافر).

يذكرني الشباب وميض برق

وسجع حماة وحين ناب (22)

غضبه على الغراب. ونجد الدعاء على الغراب عنصرا أساسيا من عناصر هذا القالب الجاهز. فمن ذلك قول قيس بن ذريح: (من الطويل)

فإن لم تخبرني بشيء علمته

فلا طرت الا والجناح كبير

ودرت باعداء حبيك فيهم

كما قد تراني بالحبيب أدور (14)

وهذا الدعاء ستتقلبه الاسن وسيكون له شأن كما سنرى لان قيس بن ذريح ليس عاشقا كسائر العشاق.

ومن ذلك قوله ايضا: (من الوافر)

فقلت: تعست وبك من غراب

وكان الدهر سعيك في تياب (15)

وقول عنتره: (من الكامل)

فزجرته الا يفرخ بيضه

أبدا ويصبح خافضا يضرع (16)

وقول جرير: (من الكامل)

ليت الغراب غداة ينعب بالنوى

كان الغراب مقطع الوداج (17)

فليس الغراب مجرد رسول من الغيب ينذر بالبين بل انه تجسيد لقوة شريرة تسبب البين بل وتحتمه أكثر مما تحتمه العوائق الخارجية الأخرى. وليس الدعاء الا نوعا من المواجهة السحرية لهذه القوة التي تنزل بالعشاق الويل. بل ان الغراب قد يصور في شكل اكل للحومهم. يقول عروة ابن حزام واهبا لحمه للغرابين اللذين اتياه بنبا الين (من الطويل):

فإن كان حقا ما تقولان فانفضا

بلحمي الى وكركما فكلاني (18).

الشؤم اذ يقول الجاحظ: «وليس في الارض بارح ولا تطيح ولا تعميد ولا اغضب ولا شيء مما يتشاءمون به الا والغراب عندهم انكر منه» (26).

ونجد إجابات حديثة مختلفة أغلبها لا يعدو ان يكون «عقلنة» لهذا الرمز غير كافية او غير مقنعة. فمن ذلك رد شارل بلا هذا التشاؤم من الغراب الى اتصال الغربان فعلا الى المنازل التي ارتحل عنها قومها (27) ومن ذلك ما ذكره جواد علي في المصطلح: «وقد يكون في جملة أسباب تشاؤم العرب من الغراب انه كان يضر بابلهم فهم يذكرون انه اذا وجد دبيرة في ظهر البعير أو قرحة في عنقه سقط عليها ونقره وعقره» (28).

ولا شك انه لا يمكن او لا يكفي ان تفسر الرمز بسببية عملية لانه شيء ينضاف الى الواقع دون ان تكون السببية التي تربطه به نفعية او مباشرة.

ولا يمكن، فيما نرى، ان نعلل شؤم الغراب بها يقوم به العربي من زجر للطيور وهو نوع من التقيئة السحرية التي تهدف الى معرفة الغيب او السيطرة عليه. فواقع الزجر والطيرة معقد والغراب ينسب بالخير في حالات كثيرة فمن قواعد الطيرة والزجر انه اذا خرجت من منزلك تطلب حاجة او تخطب امرأة فتنب غراب عن يمينك وعن يسارك او سنع او برح فامض فانك مدرك حاجتك ان شاء الله او فان نعب امامك او فوقك فارجع ففيها تاخير» (29).

اما الاجابات القديمة فتمتزج فيها الاسباب الحقيقية بمحاولات العقلنة. يقول الجاحظ مثلاً: «والغراب لسواده ان كان اسود ولاختلاف لونه ان كان ابيض ولانه غريب يقطع اليهم ولانه لا يوجد في موضع خيامهم يتقمم الا عند مهابيتهم لمسكنهم ومزايبتهم لدورهم ولانه ليس شيء من الطير اشد على ذوات الدبر من ابلهم من الغربان ولانه حديد

ويدعو الشاعر للحماية لا عليها. يقول توبة بن حير: (من الطويل)

حامة بطن الواديين ترعني

سفاك الله من غر الغوادي مطيرها

أبيني لنا لازال ريشك ناعما

ولا زلت في خضراء حال بريرها...

ولا شك ان صوت الحامة كثيب ولا شك انه يعد بكاء ونوحا الا ان نوحها موافق لنوح الشاعر وكان نحيب الغراب يظل صوتا ناشزا غير متوقع ويتكأف نحيب الشاعر ونحيب الحامة ولذلك يزجر الغراب ويطلب منه الكف ويستريد من سجع الحامة. يقول ابن المعتز: (من الوافر)

وصوت حامة سبعت بليل

وقد حنت إلى الف بعيد

فإزلنا نقول لها اعدي

وللساقي: الا هل من مزيد» (23)

انها تقوم بوظيفة قديمة، بطقس قديم هو «الاسعاد» بمعنى مساعدة النائحة على نوحها (24). يبدو ذلك واضحا من خلال هذه الابيات التي تنسب الى عنتره: (من البيط)

يا طائر البان قد هيجت احزاني

وزدني طربا يا طائر البان

ان كنت تئذب ألفا قد فجعت به

فقد شجاك الذي بالين اشجاني

زدني من النوح واسعدني على حزني

حتى ترى عجباً من فيض اجفاني» (25)

ويمكن ان نتساءل - وقد اخبرنا ان نحيث عن المعنى وأن نزول - عن الاسباب التي جعلت الغراب حاملا لهذه الطاقة السلبية بل جعلت العرب تقدمه في



البصر فقالوا عنه خوفاً من عينيه «الاعور» كما قالوا «غراب» لاغترابه وغرته و «غراب الين» لانه عند بينوتهم يوجد في دورهم<sup>(30)</sup>. ويمكن ان نجمل الاسباب القريبة من طبيعة الرمز والتي اعتبرناها «حقيقة» فيما يلي:

1 - ان جذرا ثلاثيا واحدا يولف بين الغراب والغربة والاغتراب والاشتقاق كان «قاعدة في الطيرة» كما يقول الجاحظ. يظهر ذلك مثلاً في هذه الابيات التي يسوقها المتحدثون عن الطيرة: (من الطويل)  
وصاح غراب فوق اعواد بانة

باختيار احبابي فهيمني الفكر

فقلت غراب باغتراب وبانة

بين اموى تلك القيافة والزجر

وهبت جنوب باجتاني منهم

وهاجت صبا قلت الصباة والمهجر<sup>(31)</sup>.

فالتجانس الصوتي يصبح تحامسا دلاليا وهكذا يستعاض المتطير عن واقع الاشياء والدلولات بواقع الدوال.

2 - ان الغراب اسود في الغالب. وهذا هام جدا. فهو ليس طائرا ليليا كالبومة ولكنه طائر نهاري يأتي الانسان في وضوح النهار ليذكره بالليل وفي ذلك ارباك للانسان.

وكما ان الغراب يأتي من عالم الليل والموت فهو يأتي كذلك من عالم الطبيعة التي بقيت معادية للانسان كما يفهم من قصته مع الديك. يقول الجاحظ: «وفي كثير من الروايات من احاديث العرب ان الديك كان نديها للغراب وانها شربا الحمر عند خمار ولم يعطياه شيئا وذهب الغراب ليأتيه بالثمن حين شرب ورهن الديك فخاس به فبقي محبوسا<sup>(32)</sup>؟ فالديك اصبح حيوانا

أعليا وبقي الغراب طائرا برها وبقي طليقا «غريبا» يقطع اليهم».

3 - انه «يتقمم» ويأكل فواضل الانسان. فهو نجس والنجاسة امر يتجاوز العقل لان اللاشعور والادراك الحسي هما اللذان يقرآن من الشيء الذي اخرج من العالم الدنيوي الى عالم النجاسة. ولكن البست النجاسة ترجمة عملية عن دوافع اعظم الحقت بالغراب هذه اللعنة؟ هذه الاسباب الاعمق نجدها، فيما نقدر، عندما نستطلق الذاكرة ونعود القهقري الى زمن اسطوري اول. فالغراب هو الذي ارسله الله ليعلم قابيل قاتل اخيه الدفن: «فبعث غرابا يبحث في الارض ليريه (قابيل) كيف يوارى سواة اخيه»<sup>(33)</sup>

فقد ارتبط ذكر الغراب في القرآن وفي هذا المعطى الاسطوري بالذات بالموت والدفن وارتبط ذكره بزمان يمكن اعتباره زمن «المهبوط» الثاني بعد هبوط آدم من الجنة. ويمكن ان ننقل من الخطاب القرآني الى تطريز المخيلة الجاهلية حوله فنورد هذا الحديث: «وروى انس رضي الله تعالى عنه ان النبي (ص) سئل عن يوم الثلاثاء فقال يوم الدم فيه حاضت حواء وفيه قتل ابن ادم اخاه. قال مقاتل: وكان قبل ذلك السباع والطيور تستانس بادم فلما قتل قابيل هابيل هربت منه الطيور والوحوش وشاكت الاشجار وحضت الفواكه وملحت المياه واغربت الارض»<sup>(34)</sup>.

وتجد الغراب في لحظة اخرى من زمن البدء عندما ارسله نوح ليأتي بخبر الطوفان فلم يعد: «وقال صاحب المجالسة: سمي غراب الين لانه بان عن نوح حل نبينا وعليه افضل الصلاة والسلام ولما وجهه لينظر الى الساء فذهب ولم يرجع ولذلك تشاءموا به وذكر ابن تيمية انه سمي فاسقا فيما ارى لتخلفه حين ارسله نوح عليه السلام ليأتيه بخبر الارض فترك امره ووقع على جيفة»<sup>(35)</sup> وهكذا خان الغراب الامانة

هذا الرمز وظهر ذلك في مستوى التشريع فقد «أمر (ص) بقتله في الحل والحرم»<sup>(40)</sup> واختلف الفقهاء في تحليل اكله او تحريمه وكانوا اميل الى تحريمه اعتيادا على قول عائشة: «اني لاعجب عن ياكل الغراب وقد اذن النبي (ص) في قتله للمحرم وسماه فاسقا. والله ما هو من الطيبات»<sup>(41)</sup>.

يعود هذا التناقض الى ازدواجية الرمز في حد ذاته ولكنه يعود ايضا الى ان الدين ليس كلا وليس كتلة واحدة من العقائد والطقوس بل انه مكون من اجزاء متفرقة ونزعات مختلفة منها النزعة التوحيدية التي تعقلن المقدس وتجعله مفارقا ومنها «الاحيائية» التي توصع من سلطة القوى الشريرة وتنزل المقدس الى الارض. وعلى أية حال يبدو ان الرسول، كما صوره الحديث قد رضى في موقفه من الغراب الى الارث اليدوي الذي يتطير منه ويجعله مجسدا لقوى الشر فلم يستطع مقاومة نجاسته رغم تذكيره الدائم بان كل شيء بيد الله ورغم ابطاله الطيرة. ولم يكن مجرد قارئه للادب الانجيلي لان الغراب فيه لم يرسل الى قابيل ولم يحن امانة نوح.

ويمكن ان نتساءل الان عن العلاقة بين هذه التمثلات الاسطورية والدينية وموضوع الغراب، غراب البين كما ظهر في شعر الغزل.

ميز جيلبار دوران G. Durant بين النموذج الاصلي والرمز<sup>(42)</sup> وخص الرمز بهشاشة كبيرة تجعله يفقد معانيه المتعددة فيصبح شيئا فشيئا مجرد ذال من الدوال. ذلك كان شأن الغراب في تلك التمثلات التي كنا بصدها وفي الخطاب العشري ايضا. ويمكن ان نذهب الى ان ما نجده في الشعر هو صورة لا دينية Laïcisme من غراب قابيل وغراب نوح وصورة لا دينية من الحماة التي ارسلها نوح فيشرت بزوال الطوفان وعودة الحياة. انها علاقة نسيان لان تلك

وارتبط ذكره بالموت وعلى وجه الدقة بالموت في ابشع صورة وهي الجثة. ولا شيء اشد نجاسة من الجثة.

اما التبشير بانتهاء الطوفان فيعود الى الحماة، ذلك الطائر الذي اعتبرناه مقابلا للغراب. يقول امية بن ابي الصلت في ذلك: (من الوافر)

وأرسلت الحماة بعد سبع

تدل على المهالك لا تهاب

تلمس هل ترى في الارض غيثا

وغايته من الماء العباب

فجاءت بعدما ركضت يقطف

عليه الشاطئ والطين الكباب

فلما فرسوا الايات صافوا

لها طوقا كما عقد النخاب<sup>(36)</sup>.

وكان يمكن ان يكون الغراب رمزا ايمانيا لان الله بعثه واختاره من بين جميع الطير «ليهدي قابيل الى دفن اخيه»<sup>(37)</sup> ويمكن ان نذهب الى ان الغراب «بطل فاتح» heros civilisateur بما انه علم الانسان طقسا اساسيا هو الدفن.

والغراب باعتباره رمزا لا يد ان يكون مزدوجا ولذلك فاننا نعثر على بعض المعطيات التي فيها انتصار له. فمن ذلك انكار الرسول للزجر والطير في بعض الاحاديث ومن ذلك الخبر الذي جاء فيه ان النبي «دعا بغيه ليلبسها فلبس احدهما ثم جاء غراب فاحتمل الآخر ورمى به فخرجت منه حية»<sup>(38)</sup>. ولكن الحديث نجد فيه الشيء ونقيضه والى الرسول ينسب الحديث الذي يعتبر فيه الغراب فاسقا:

«عن عائشة ان رسول الله (ص) قال: الحية فاسقة والمقرَّب فاسقة والفارة فاسقة والغراب فاسق»<sup>(39)</sup>. وهكذا غلب المحمول السلبي على العناصر الايجابية في

الاسطورة لا تذكر وعلاقة تذكر في الوقت نفسه لان النسيان المطلق غير ممكن. نجد احيانا تذكرنا واعيا لهذه المعطيات الاسطورية في الشعر. يقول صاحب «طوق الحمامة» متذكرا حمامة نوح في سياق غزلي: (من الطويل)

تغيرها نوح فما غاب ظنه

لديها وجاءت نحوه بالبانثر

ساودعها كتيبي فهاكها

رسائل عملي في قوادم طائر (43)

وتظهر احيانا الصورة القرآنية للغراب بعبارة قريبة من العبارة القرآنية نفسها في سياق ادبي. فمن ذلك قصة كثير مع ام الحويرث. فقد تعشقا كثير واعتزم خطبتها. فلما كان في طريقه اليها «لقي ظباء سوانح ولقي غرابا يفحص في التراب بوجهه قطير من ذلك حتى قدم على حي لمحب فقال: ايكم يميز قالوا: كلنا فمن تريد؟ قال: اعلمكم بذلك قالوا: ذلك الشيخ المنحني الصلب كمانه فقص عليه القصة فكره ذلك له وقال: قد ساتت او تزوجت رجلا من بني عمها» (44) وكان ذلك فقد وجدها تزوجت احد بني عمها. ولكن العلاقة بين هذه التمثيلات والنص الادبي وطيدة احيانا لان غراب الين يتحول الى غراب جنازتي يرتبط بالموت وبالجنّة. يبدو ذلك جليا في قصة كثير مع المرأة التي اقترن اسمه باسمها: عزة. فقد كاد الحب المستحيل يتحول الى حب متحقق لولا موت عزة: فوكتب (عبد الملك بن مروان) الى كثير وهو مضى من الشوق اليها فرحل فأقبل نحوها فلما كان في بعض الطريق اذا هو بغراب على شجرة بانه واذا هو يتف وريشه ويطايره. وكان شديد الطيرة - فلما رآه تطير وهم بالانصراف ثم غلبه شوقه فمضى وهو مكروب لما رآى حتى اتى ماء ليني نه فاذ هو برجل يسقي ابله فنزل من راحلته واستظل بشجرة

هناك فابصره التهدي فاتاه وسأله عن اسمه ونسبه فانتسب فرحب به فاخبره عما رآى في طريقه فقال: اما الغراب فغربة واما البانة فين واما نتف ريشه ففرقة. فاستطير لذلك ومضى حتى دنا من دمشق فاذا بجنازة فاستعبر وقال: أسأل الله خير ما هو كائن فسأل عن الميت فاذا هي عزة فخر مغشيا عليه» (45).

ان هذا النسيان ضروري والا ما اختلف الخطاب الادبي عن الخطاب الديني او الاسطوري ولكن هذا التذكر الذي يزاوجه ويستتبعه ضروري ايضا لكي يكون لغراب الين ذلك الوقع.

فالقالب الادبي الجاهز لا بد ان تتغير وظيفته اذا تكرر بقول تينيانوف Tynianov احد الشكلانيين الروس: «اذا اصبح العنصر الادبي عتيقا فانه لا يضمحل وانما تتغير وظيفته ويصبح ثانويا» (46). ولنا ان نتساءل عن هذه الوظيفة الجديدة التي اتخذها هذا القلب فلعلمنا تتمثل خاصة في الحاق الشعر الذي يذكر فيه غراب الين بالغزل باعتباره غرضا شعريا اصطلاحيا الى حد ما. فغراب الين اذن لا يعبر عن الين ولا يحيل الى تجرمة في الين بقدر ما يعبر عن معنى الين.

ولكن التكرار ليس مطلقا - والشاعر يجد دائما منفذا لبعث الحياة في القلب الجهاد - فنجد تنوعات مدارها ذلك المعنى الاساسي الذي توقفنا عنده. فهذا ابن حزم مثلا يمتنى عودة الغراب لانه «سبين» بالين: (من البسيط)

ليت الغراب يعيد اليوم لي فمسي

يبين بينهم عني فقد وقفا (47)

ويذهب التنوع الى حد التماثل الغراب وجعله عاشقا. فيقوم الغراب بوظيفة الطائر الذي اعتبرناه مقابلا له اي الحمامة. فهي هو عنتره يقف على اطلال الحبيبة قائلا: (من الطويل)

له<sup>(49)</sup> فقد ذهب ابو الشيص الى ان غراب البين لا يعدو ان يكون المطية التي تمضي بالحبيبة: (من الوافر)  
ما فرق الاحباب بعد الله الا الابل  
والناس يلحون غرا ب البين لما جهلوا  
وما غراب البين الا ناقة أو جمل<sup>(50)</sup>  
ولعل هذا الفضح مرده موقف فكري. ففيه ولا شك ايمان بان كل شيء بيد الله وفيه انكار للطيرة. يقول المرقش السدوسي مثلاً: (من مجزؤ الكامل)  
ولقد غدوت وكنت لا

أغدو على واق وحاتم

وإذا الاشائم كالأيا

من والايامن كالاشائم<sup>(51)</sup>

ولكن مرده أيضاً الخروج من عالم اللغة والعودة المصنعة الى الواقع. وقد يعود الشاعر الى واقع مخصوص هو واقع الزجر والطيرة وقد رأينا ان الغراب قد يشر باليمن في قواعد الطيرة. وهكذا ينتقل الشاعر بالغراب من التقيض الى التقيض فتحدث السخرية. يقول عبد الله بن قيس الرقيات: (من الخفيف)

بشر الظلمي والغراب بسعدى

مرحبا بالذي يقول الغراب<sup>(52)</sup>.

ويبقى هذا القالب في صورته الأصلية او المقصوحة وتضاف عناصر اخرى يفرضها الواقع الخارجي في تطوره. فانتلاقاً من القرن الثاني الهجري تقريباً لم يعد الشعراء يطهرون من الغراب او من السائح أو البارح فحسب بل من بعض الرياحين أو الثمار أو غير ذلك من متعلقات المجتمع الحضري فمن ذلك هذان البيتان اللذان نسبهما الجاحظ الى شاعر من المحدثين وهذه النسبة دلالة لا تخفى: (من الكامل)

لمن طلل بالرقمتين شجاني  
وعاشت به ايدي البل فحكاني  
وقفت به والشوق يكتب اسطرا  
باقلام دمي في رسوم جناني  
اسأله عن عيلة فأجابني  
غراب به ما بي من الهيان  
ينوح على الف له وإذا شكيا  
شكا بنحيب لا ينطق لسان  
ويندب من فرط الجوى فأجبت  
بحسرة قلب دائم الخفقان  
الا يا غراب البين لو كنت صاحبي  
قلطنا بلاد الله باليدوران (...)

وقد يتحول نذير الين والشوم الى واعظ خطيب لا سيما انه يلبس السواد. ولكنه يلبس السواد أيضاً حداداً على نفسه وعلى الانسان. يبدو ذلك في هذه الابيات التي انطق بها المقدسي الغراب في كتابه «كشف الاسرار»<sup>(48)</sup>: (من الوافر)

اتروح على ذهاب العمر مني

وحق ان اتروح وان اتادي

واتدب كل ما عانيت ركبا

حدا هم لوشك الين حادي

فقلت له اتعظ بلسان حالي

فاني قد نصحتك باجتهاد

وها انا كالخطيب وليس بدعا

على الخطباء اثواب السواد

وفي كلا هذين المثالين لا «ينعب» الغراب واتها ينوح شأنه في ذلك شأن الحماسة.

ولكن من التكرار ما هو نفي للقالب الجاهز وفضح

أهدى له أحبابه أترجة

فيكي واشفق من عيافة زاجر

متطيرا مما آتاه فطمعه

لنؤان باطنه خلاف الظاهر (53)

هذه العناصر الجديدة التي تقوم مقام القلب الجاهز الاصلي يمكن التاريخ لها أحيانا كما كنا بصدده. ولكن ذلك لا يعني ان فضح القلب الجاهز يتم في زمن متأخر. انه يتم خارج الزمن اطلاقا. فالامر يتعلق بحركة داخلية لا بمسار زمني. وبعبارة أوضح فان القلب لا يولد ثم يقع فضحه في زمن لا حق الم يتم عترة وهو من الاوائل بفضح الوقوف على الاطلال عندما تسأل: (من الكامل)

هل غادر الشعراء من مترد

ام هل عرفت الخطأ بعد لؤهم (54)

ولذلك فان ابا الشيش الذي انكر حقيقة غراب البين هو نفسه يقول: (من المتقارب)

أشأقك والليل ملقى الجران

غراب ينوح على غصن بان

أخص الجناح شديد الصياح

يبكي بعينين ما تدعمان

وفي نعبات الغراب اغتراب

وفي البان بين بعيد التداني (55)

واذا قلنا ان هذا التطور داخلي يتم خارج الزمن فلا يعني ذلك ان فضح القلب ضرورة داخلية يفرضها الادب وفق ما عبر تينيانوف Tynianov بـ «L'automatisation et la lutte contre l'automatisation» (55) ثم ان القلب الجاهز بعد ان يفضح لا يصير «جسدا ميتا بين الاحياء» ولا يصير عنوعا كما يذهب الى ذلك توماشفسكي. ففضح القلب

واضحلاله ليس مرده شعور المبدع بضرورة التجديد بل مرده الرضوخ الى متطلبات الواقع او العودة اليه. فيبدو ان التجديد والشعور بضرورته امران يساهان الادب الحديث دون الاداب الكلاسيكية (56).

ويمكن ان نقف اخيرا عند مظهرين طريفيين من مظاهر حياة هذا القلب الجاهز.

اولهما يتمثل في ذلك القصص الذي نسج حول الانتقام من الغراب وجمع السراج في مصارع العشاق نصيبا منه واغرا. تصور هذه النصوص لبني صاحبة قيس بن ذريح وهي تضرب اربعة غرابان وتتمثل بها قالة قيس متها لغراب البين بالتفريق بينه وبينها: (من الطويل)

ألا يا غراب البين قد طرت بالذي

التيأخذ من لبني فهل انت واقع؟ (57)

وتصور ابا السائب في سوق الطير «قائما على غراب يباع قد اخذ طرف رده» وهو يقول للغراب: يقول لك قيس بن ذريح (البيت المذكور) ثم لا تقع. ويضربه برده والغراب يصيح (58). وتصور نسوة اربعا مجتمعات يتقمن من عدة غرابان بشكل احتفالي يكاد يكون طقوسيا. وقد استغرق وصف مجلسهن صفحات طويلة من الكتاب (59). ويمكن ان نطرح بعض الاسئلة حول هذا القصص البديع، قصص هؤلاء الذين ينتقمون من الغراب بتعذيب الغرابان، في انتظار ان نعرض على اجابة او اجابات مقننة.

1 - هل أصبح هذا الموضوع، غراب البين، قالبا أجوف خلوا من الدلالة بعيدا كل البعد عن الواقع الخارجي فأريد انزاله الى الحياة، بل عيشه من جديد وفي ذلك مظهر من مظاهر تلك العودة بالقلب الى الواقع ولكنها عودة مشطبة تذهب الى أبعد حدود «التحيين» له؟ ففي هذا القصص يستجاب بعض

ثلاث هو قيس بن ذريح وهو من أوائل العشاق الذين  
قضوا نحبهم عشقا؟ وهل استبغ هذا التقديس  
لشهداء العشق نوعا من الطقوس؟

والمظهر الثاني الذي نقف عنده لنختم به لانه  
يوصلنا الى نهاية المطاف حقا هو الفضح المزدوج  
لموضوع غراب الين عندما يتجاوز الشاعر فضح  
القلب الجاهز لفضح الموقف ذاته. يقول ابو الحسن  
البرمكي مبطلا ادعاءات العشاق: (من الطويل)

أترحل عن انت صب بذكره

وتشكو غراب الين؟ هذا هو الظلم  
وما لغراب الين فطنة

وما لغراب الين بالملتقى علم<sup>(62)</sup>

ويقول ابن حبيب جاعلا الغراب عاشقا لصاحبه  
وعاشقا ليحائه (من الكامل)

وغراب تغرب فصيح اعجم

داجي الاهداب مقامه لا يحمد

يوى نوى اصحابه فاذا نأوا

أضحى مقيا بالديار يمدد<sup>(63)</sup>

ينسب الشاعر الى هذا الغراب ما لا قدرة له على  
التصريح به: ان الحضور الدائم ليس الحبل الاوفى  
للحب لانه يتغذى ولا بد من الغياب ومن الين ولا  
يتحقق تحققا مطلقا الا بالموت.

فليس الغراب سببا للين بل تلمة ورمز. انه اسقاط  
لحقيقة داخلية دقية في صدر العاشق او في لا وعيه  
هي الرغبة في الين وهي انعدام الرغبة في الحياة  
باشكالها المختلفة. افليست دوافع الحياة مقترنة بتلك  
الدوافع الغريزية الاخرى التي اغمط الدارسون  
حقها، دوافع الموت؟ فغراب الين قد لا يعدو ان  
يكون عائقا داخليا يثقله العاشق الشاعر فيحول له الى

ذلك الدعاء على الغراب فيتحقق في طريقة الانتقام منه  
وتعذيبه. هذا ما حصل في مجلس النسوة الاربع. فقد  
تغنت ثالثهن بأبيات جميلة منها (مخاطبا الغراب):  
(من الطويل)

فإن يك حقا ما تقول فأصبحت

هومك شتى والجناح كبير

ولا زلت مكسورا عديدا لناصر

كما ليس لي من ظلمي نصير

ثم قالت له: اما الدعوة فقد استجيت ثم كرت  
جناحيه وامرت ففعل به ذلك<sup>(64)</sup>.

2 - ان الغراب يقدم لنا في هذا القصص خاصة  
على انه سلطة فوق الانسان وعلى انه امر العنفاء  
بيده. فكان الشعراء يشكون الغراب كما يشكون  
الدهر. تلك القوة التي تنهش الاهداب وتنزل النواذب  
والحدثان. يقول القصة ناسبا للدهر التفرق بين  
الاحبة: (من الطويل)

ارى الدهر بالتفرق والين مولعا

وللجمع ما بين المحين أيبا

فأف عليه من زمان كاتني

خلقت وياها نطيل التعاديا<sup>(65)</sup>

الا يعدو ان يكون الغراب استعارة للدهر؟ لقد نهى  
الرسول عن سب الدهر لان الدهر هو الله لكن  
الشعراء ظلوا يسبون بطرق مختلفة. ولعل هذا  
القصص يصور نوعا من المرحلة للغضب وللقلق  
وللإساءة شبيهة بالنيابة التي هي عنها الاسلام لانها  
من عمل الشيطان ولانها تعبر عن تسخط لمشية الله  
وعدم «اسلام» له.

3 - هل يتعلق الامر بنوع خاص من العبادة، عبادة  
الشهداء من العشاق ولا سيما ان المنتقم له في حالات

عائق خارجي. وقد يفضح الشاعر غير العاشق هذه العملية بسخريّة وهزء كما تقدم. وقد يحرص الجهاز التأويلي حول الشاعر من اختيار وقصص على تغطيتها فيبقى غراب الين غراباً. ولكن يطفو على السطح أحياناً ما يبعث على الحيرة ويجعلنا نوقن أو نكاد بأن الغراب هو العاشق ذاته. وهذه قصة من قصص تعذيب الغراب نوّدها على سبيل الاعتبار لا على سبيل الاستدلال:

«... أخبرنا إبراهيم بن الأزهري عن عبد الله بن محمد قال: مررت في بعض سكك البصرة فسمعت استغاثة جارية تضرب فتيمعت الأبواب حتى وقفت على الباب الذي يخرج منه الصوت. فقلت: يا أهل الدار أما تتقون الله؟ علام تضربون جاريتكم؟ فقبل لي: أدخل. فدخلت فإذا امرأة كان عنقها أبويق فضة، جالسة على منصة وبين يديها غراب مشدود وفي يدها عصا تضربه بها. قال: فكلمها ضربت الغراب صاحبة الجارية فقلت: ما شأن هذا الغراب؟ فقالت لي: أما سمعت قول قميس بن ذريح حيث يقول: (من الطويل)

ألا يا غراب الين قد طرت بالذي

أحاذر من لبنى فهل أنت واقع؟

الأوقع كما امره؟ فقلت: إن هذا الغراب ليس هو ذاك الغراب. فقالت: نأخذ البريء بالسقيم حتى نظفر بحاجتنا» (64).

لا يسع القارئ لهذا الخبر إلا أن يتساءل لماذا يضرب الغراب فتستغيث الجارية؟ ألا يكون الغراب هو عين الجارية؟ ألا يكون تعبيراً عن صوت من الأصوات التي تتمثل في باطنها؟

وقد بينا بعض أوجه الارتباط بين التمثيلات الدينية والأسطورية وموضوع غراب الين في الشعر

والأدب. ويمكن الآن على ضوء ما تقدم من كشف لحقيقة الغراب أن نعود لرتق ما بقي من فتق بين طرفي موضوعنا. فنقول إن غراب قابيل وغراب نوح «مرسلان». الأول أرسله الله والثاني أرسله نبي الله. ولا غرابة في ذلك فالتفكير الديني كما هو معلوم تفكير ماهوي. فالغراب والانسان من مخلوقات الله وكلاهما ماهية محددة سلفاً ومنفصلة عن الأخرى والانسان يخضع الى قوى خارجية عنه هي من خلق الله ايضاً. ولعل أبرز دليل على ذلك هو إبليس فهو تعبير عن متنع «الشّر» في نفس الانسان ولكنه يصور سلطة خارجية عن الانسان لأنها من خلق الله. أما في الأدب فالانسان هو الخالق ولللك فإن الأدب يكون محال التناقض واللبس. ولذلك ينصب المبدع أحياناً الى مختلف الأصوات في داخله فلا يكون الغراب ماهية منفصلة عن الانسان بل قوة من قوى الشر والالم داخله.

والبين والموت اخوان كما جاء في طرق الحماة وقد بينا أن غراب الين غراب جنازتي وأنه سليل لا ديني لغراب قابيل الذي علمه الدفن. وغراب نوح الذي اشتغل بالجيفة عن التبشير بعودة الحياة رغم أن الأول ديني ويبدو أحياناً صوتاً من أصوات الذات والآخرين الميان مرسلان الى الانسان ولكن للموت إنما آخر ليس من شاكلته هو الحب. وغراب الين فيما تقدم يعبر أحسن تعبير عن التلازم بينها وإن كان ادخل في الموت منه في الحب. ويمكن الآن ايضاً أن نربط بين الغراب ومقابلة الحماة من جديد فنقول إن الحب موصوم بالموت ولا بد ولذلك فإن الحماة، رمز الحب تحمل معاني الموت هي الأخرى. ألا يقف الغراب والحماة كلاهما على شجرة البان؛ اليس «النواح» نواح الحماة، وجهها آخر للتعيب وإن استأنس الشاعر كما أسلفنا بالأول واتزعج للثاني؟ بل

ان من الشعراء من تطير من الحمام لا من الغراب :  
(من البسيط)

أقول يوم تلاقينا وقد سجمت

حامتان على غصنين من بسان

الان اعلم ان الغصن في غصص

والبان بين قريب عاجل ، دان

فلقت تخفطني ارض وتوفعني

حتى وثبت وهذ السير اركاني (65)

ومنهم من انتبه الى التجانس الصوتي بين الحمام  
ومرادف للموت هو الحمام : (من الكامل)

من الحمام فان كسرت حياقة

من حائهن قائم حم (66)

ومنهم من عن له ان يرى الحمام في ديار الحبيبة  
الباتنة عوض ان يرى الغراب في مشهد «الغراب»  
هذا : (من الطويل)

وقبلي أبكى كل من كان ذا جري

عترف البواكي والديار البلاقع

وهن حل الاطلاع من كل جانب

نوائح ما تحضل منها المدامع

مزبوجة الاعناق نمر ظهورها

مخطمة بالدر خضر روائع

ومن قطع الباقوت صيقت عقودها

خواضب بالحناء منها الاصابع (67)

ومن الشعراء من جمع بين المتضادين ، بين الحمام  
والغراب «الشواحيح» في تصويره لهذه الديار المعطلة :  
(من الكامل)

بان الخليط برامي فودعوا

او كلمارفعوا لين تجزعوا؟

ان الشواحيح بالضم هي جيتي

في دار زينب والحمام الوقع

نعب الغراب فقلت بين عاجل

وجري به الصرد الغداة الالعب (68)

والانسان يحتاج الى رمز للتعبير عن هذه الحقيقة  
الاساسية والمربكة في نفس الوقت حقيقة ارتباط الحب  
بالموت . ولكن الرمز يكشف ويخفي كما اسلفنا لانه  
ياتي الينا من تلك الافاصي المظلمة التي هي اللاوعي .  
والخطا كل الخطا ان تغفل عن امتزاج الكلام بالصمت  
فتقف عند حدود الظاهر الواضح من الامور والخطا  
كل الخطا ان تنسى مصدره فتوضح ونعقلان بكل  
يسر .

### الهوامش

1 - الانطاكي ، داود ، تزيين الاسواق في اخبار المشايخ ، بيروت دار  
مكتبة الهلال 1984 ، ج 1 ص 85 .

2 - عنتر ، الديوان ، بيروت ، دار صادر ، ص 229 .

3 - ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج 1 ، ص 67 .

4 - يقول ابن حزم في هذا الصدد : فوالله ان ليكن الشعراء على الصاعد  
فأدروا على الرسوم والدموع وسفروا الديار ماء الشوق ولذكروا ما قد سلف  
لهم فيها فاحرلوا وتشعروا واحيت الالار دفين شوقهم فانسوا وبكوا . طرق  
الحماية في الالة والالاف ، تونس ، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ،  
1982 ، ص : 154 . وانظر : Vadot, Jean, L'esprit courtois en :  
Orient dans les cinq premiers siècles d' l'Hégire. Paris, Maisonneuve et Larose, 1968, pp. 38-42 (Les pleurs sur les champs-morts).

5 - طرق الحماية ، ص 143 .

6 - المصدر نفسه ، ص 143 .

7 - الآية 31 من سورة الناقة

8 - القميري ، حيلة الجيوان الكبرى ، بيروت ، دار الفكر ، ج 2 ص  
179 ص 179

١ - Fahd, Taoufik, «Les présages par le corbeau : étude d'un texte  
attribué à «Ghalib». In Arabica, T. VIII, Janvier 1961, fasc. I.



- 33 - سورة المائدة، الآية 31.
- 34 - حياة الحيوان الكبرى، ج 2، ص 177.
- 35 - المصدر نفسه، ج 2، ص 173.
- 36 - كتاب الحيوان، ج 2، ص 322.
- 37 - انظر المحصورة التي نزلها الجاحظ في كتاب الحيوان (ج 3، ص 412/10) بين صاحب الديك وصاحب الغراب.
- 38 - حياة الحيوان الكبرى، ج 2، ص 176.
- 39 - ابن ماجه، للتست، دمشق، عيسى البابي وشركاه، ج 2، ص 1082.
- 40 - حياة الحيوان الكبرى، ج 2، ص 175.
- 41 - المصدر نفسه، ج 2، ص 172.
- 42 - يقول: فبينما يكون النموذج الاصل على ابواب الفكر والمصدر يكون الرمز فحسب على ابواب المصدر والاسم بل واسم العلم اسماء
- 43 - طرق الحياة، ص 72.
- 44 - نهاية الارب، ج 3، ص 40/141.
- 45 - البيهقي، المحاسن والمساوي، القاهرة، مطبعة نبعة مصر، ج 2، ص 16/4.
- Théorie de la littérature 32: textes des formalistes 46  
russe, Paris, Seuil, 1965, p: 125.
- 47 - طرق الحياة، ص 156.
- 48 - للندسي، كشف الاسرار عن حكم الطيور والازهار، بولاق، ص 23.
- 49 - *démédation du procédé*، انظر ما كتبه توماشفسكي حول «الطرائق الادبية» في نظرية الادب، ص 309/263.
- 50 - السراج، مصابيح المشايخ، بيروت، دار صادر، ج 2، ص 115.
- 51 - ابن كتيبة، كتاب للماني الكبير، حيدرآباد الدكن، مطبعة مجلس دائرة المعارف الهندية، 1949، ج 1، ص 262.
- 52 - كتاب الحيوان، ج 3، ص 449.
- 53 - كتاب الحيوان، ج 3، ص 458.
- 54 - انظر: Abdelfattah: L'auteur et ses doubles, Kiliio, Paris, Seuil, chap. I.
- 55 - للمحسن والمساوي، ج 2، ص 16.
- Théorie de la littérature, P: 299 - سكرو 55

- Encyclopédie de l'Islam, nouv. édi. T. II, pp. 1122 - 3. 10
- Les présages par le corbeau, p.52. 11
- 12 - المرجع نفسه، ص 30
- 13 - انظر مثلا: باب للرأسية، باب السيف، باب العائل، باب المساعد من الاخوان، باب الرقيب، باب الوافي.
- 14 - ابن كتيبة، عبد الله: الشعر والشعراء، بيروت، دار الثقافة، ج 2، ص 525
- 15 - ترتيب الاسواق، ج 1، ص 85.
- 16 - عنتر، الديوان، ص 78.
- 17 - الشعر والشعراء، ج 1، ص 379.
- 18 - الشعر والشعراء، ج 2، ص 521.
- 19 - جبل، الديوان، بيروت، دار صادر، ص 18.
- 20 - ونجد صدى للظلال بين الغراب والحياة من الناحية الادبية في فصلين متتابعين من كتاب الزهرة، جمع فيها ابن دارود الاشعار المتعلقة بالحكام والاشعار التي تدبر من نظير العنقاء من الغراب خاصة. الاول عنوانه «في نوح الحمام اس للظفر المستهام» والثاني عنوانه «في امتحن بالقرفة والمجر اشغل فكر بالحقالة والازهر».
- 21 - ابن زيدون، الديوان.
- 22 - ابن الرومي، الديوان، القاهرة، مطبعة دار الكتب، ج 1، ص 258.
- 23 - ابن المعتز، الديوان، بيروت، دار صادر، ص 185.
- 24 - نجد في كتاب الحيوان صدى هذه الرغبة عندما يقول الجاحظ: «ونذكر ما وصف به الحمام من الاسعاد ومن حسن البناء والاطراب والنوح والشجب...» الحيوان ج 5 ص 205
- 25 - عنتر، الديوان، بيروت، دار صادر، ص 226.
- 26 - كتاب الحيوان، ج 2، ص 127.
- Encyclopédie de l'Islam, T II pp1122-3 27
- 28 - علي، جواد، لقصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، بيروت، بغداد، دار العلم للملايين، مكتبة نبعة مصر، ج 6، ص 795.
- 29 - انظر النص الذي اوردته التبري في نهاية الارب للقاهرة، مطابع كوستانسوماي، ج 3، ص 4. 139. تناسبه الى الجاحظ.
- 30 - الحيوان، ج 3، ص 439.
- 31 - الديلمي، حياة الحيوان الكبرى، بيروت، دار الفكر، ج 2، ص 179.
- 32 - الحيوان، ج 2، ص 321.

63 - ابن جبر: كتاب نسيم الصبا، بولاق، للطبعة المصرية ص: 61.

64 - مصارع العشاق، ج 2 ، ص 117.

65 - للمسلمين والمسلمين، ج 2 ، ص 16.

66 - كتاب الزمعة، ج 1 ، ص 242 والبيت لا ينام.

67 - كتاب الزمعة، ج 1 ، ص 245.

68 - المصدر نفسه، ج 1 ، ص 250، والآيات جبر.

56 - نظر: LiKachov, L'Étiquette Littéraire dans communi- cation N 5.

57 - مصارع العشاق، ج 2، ص 177.

58 - المصدر نفسه، ج 2- ص 146.

59 - المصدر نفسه، ج 1 ، ص 1 - 147.

60 - المصدر نفسه، ج 1 ، ص 144.

61 - الأطلقي، تزيين الأسواق، ج 1 ، ص 169.

62 - مصارع العشاق، ج 1 ، ص 67.

ARCHIVE

## في أدب الرحلات

# ”تيهرت“ من خلال كتابات الرحالة والجغرافيين العرب

عبد الرحمن النليلي

إن دراسة الأدب الجغرافي<sup>(2)</sup> والرحلات تضيف إلى قائمة معلوماتنا صورة واضحة عن تيهرت لذلك اضع بين أيديكم، ولو بشكل موجز بعض النصوص التي وصلتنا بفضل مؤلفات هؤلاء الكتاب مرتبة زمنياً حتى نقف على الخصائص التي تميزت بها تيهرت.

إن توفر هذه النصوص لدلالة قاطعة على اهتمام الجغرافيين بهذه الحاضرة ولعل أول من عرف بتيهرت هو ابن خردادبه (أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله، حوالي 272هـ/885م<sup>(3)</sup>) صاحب كتاب (المسالك والممالك)<sup>(4)</sup> إذ أشار إلى موقع تيهرت وخصبها وكثرة مياهها<sup>(5)</sup>.

أما أول تعريف جغرافي لتيهرت فقد جاء على لسان ابن حوقل (أبو القاسم محمد بن علي الموصل)<sup>(6)</sup> في (الربع الرابع هـ/العاشر م) وهو يعتبر أوسع الجغرافيين اطلاعاً على شؤون المغرب خاصة إذا علمنا بأن الغرب الإسلامي كان قبل ابن حوقل من المناطق التي لم يكن جغرافيو المشرق يعرفونها معرفة جيدة. وتأتي أهمية كتابه «صورة الأرض»<sup>(7)</sup> كمن كونه قد تسنى له أن يقيم في هذه البقاع من العالم فسجل لنا ملاحظات ومعلومات هي أهم ما وصل إلينا في وصف بلاد المغرب منذ الفتح العربي الإسلامي إلى جانب استخدامه لأكثر من مصدر إضافي. حيث أشار إلى قدم تيهرت وأهميتها حيث كانت على حد تعبيره مفردة العمل والاسم في الدواوين. وتكون تيهرت من

لعبت تيهرت «كورا تاريخياً في بلاد المغرب، كما تدل على ذلك كتابات الجغرافيين والرحالة العرب المسلمين حول هذه الحاضرة التي كانت تعد من ضمن المراكز الحضارية الكبيرة مثل فاس وسجلماسة والقيروان.

وتعود أهمية هذه المدينة لما امتازت به من ازدهار اقتصادي واشعاع ثقافي بجانب الدور الثقافي والسياسي الذي لعبته.

ولهذه الاعتبارات فقد كان من الطبيعي أن تحتل تيهرت مكانة خاصة في نصوص ومؤلفات الرحالة والجغرافيين مثل ابن خردادبه، ابن حوقل، المقدسي، البكري، الإدريسي، ياقوت الحموي، أبي القداء، اللطفي، الفلقشندي، محمد الزهري، بالإضافة إلى المؤرخ المغربي ابن عذاري المراكشي.

ويلاحظ الدارس أن اهتمام هؤلاء المؤلفين الجغرافيين بتيهرت بدأ في القرن الثالث هـ/التاسع م. منطلقين من المعلومات التي استقوها على ظهر المكان أو من كتابات أسلافهم وأحياناً بمجرد الرواية.

ومهما يكن فإن هناك اتفاقاً على أهمية تيهرت من حيث معيارها ومنابعها الطبيعي الخاضع لعوامل جغرافية تتعلق بالبيئة المحيطة بها، وكذلك وضعها الاقتصادي إذ كانت تتميز بغناها الزراعي وكثرة مياهها يضاف إليه كذلك العوامل السياسية الناتجة عن وضعها العقائدي.

وتركيزه على أهمية المسالك. وإجمالاً فإن معرفته بالمدن والموانئ والطرق البحرية والقبائل تفوق كثيراً معارف غيره. وقبل الحديث عن وصفه للمدينة لا بد من التمييز بين المدن القديمة والمدن الحديثة التي انشئت في عهد المسلمين. ومن بين هذه المدن مدينة تيهرت السفلى وهي تيهرت الجديدة والحديثة. التي شيدت فيها المباني الجديدة والأسواق والحمامات التي بلغ عددها اثني عشر حماماً. كما عدد لنا البكري بواباتها الأربع وهي:

باب الصفا وباب المنازل وباب الأندلس وباب المطاحن وكان بها أيضاً مسجد متكون من أربع بلاطات. وتقع تيهرت في سفح جبل يقال له جزول ولها قصة مشرفة على السوق تسمى المعصومة، وهي على نهر يسمونها بئر تيهرت القلي يسمى «مينة» ونهر آخر يجري من عيون تجتمع تسمى «ناتش» وهو في شرقيها ومن خلال هذا الوصف تبرز لنا الأهمية القصوى التي تميز بها الموقع الجغرافي لمدينة تيهرت. حيث نضع اختيار موقعها إلى عاملين أساسيين: توفر الأمن والماء إلى جانب موقعها الاستراتيجي كملتقى للطرق التجارية. وعلى ما يبدو أيضاً فإن اقتصاد تيهرت اقتصاد زراعي بالدرجة الأولى وذلك ناتج على كثرة بساتينها، وجودة فواكهها، ومن ثمارها المشهورة سفرجلها والمسمى بالفارس الذي كان يفوق حسب البكري، سفرجل الأفاق حسناً وطعمها.

ثم يأتي البكري على تعداد أسماء القبائل المحيطة بتيهرت الحديثة: فمن قبليها لواتة وهوارة وبغريها زواغة، وبجنوبها مطاطة وزناتة ومكناسة. وتبعد تيهرت الحديثة خمسة أميال من تيهرت القديمة، وهي حصن لبرفجانة<sup>(16)</sup> وهو شرقي الحديثة ويقال أنهم لما أرادوا بناء تيهرت القديمة كانوا يبنون بالهيار. فإذا جن الليل وأصبحوا وجدوا بنيانهم قد تهدم فنشوا

قسمين أحدهما يعود إلى العصور الموحلة في القدم والآخر حديث<sup>(8)</sup> أما مياهها فكانت كثيرة وتدخل معظم الدور<sup>(9)</sup> ولأنها شيدت على ضفاف الأنهار التي تنبع من (الأوراس) و(طينة)<sup>(10)</sup>.

وفي نهاية القرن الرابع هـ، وضع الجغرافي المشهور شمس الدين محمد بن أحمد بن أبي بكر المعروف بالشامي وبالمقدسي أو المقدسي<sup>(11)</sup> كتابه (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم)<sup>(12)</sup> الذي يعد أفضل ما كتب في الجغرافية العامة لأنه اعتمد في كثير مما كتبه، على خبرته الشخصية ومشاهداته الميدانية وملازمته الطويلة للمكتبات وقد وصف بلاد المغرب في القسم الأول من كتابه المخصص للأقاليم العربية. وما غص به مدينة تيهرت تعريفه لما ذكر بأن هذا الأهم كان ينطبق أيضاً على قصبة (و) هي «بلخ المغرب قد احدثت بها الأنهار والتفت بها الأشجار وغابت في البساتين ونبتت حولها الأعين وجلب بها الأقاليم وانتعش فيها الغرب واستطابها الليب (... ) بلد كبير كثير الخير رحب رفق طيب رقيق الأسواق، غزير المياه جيد الأهل، قديم الوضع، محكم الرصف<sup>(13)</sup>». وفي هذا النصف الثاني من القرن الخامس هـ/الحادي عشر م وضع لنا الجغرافي الأندلسي أبو عبيد البكري (عبد الله بن عبد العزيز بن محمد بن أيوب بن عمر البكري الأندلسي 405هـ/1014م - 487هـ/1014م<sup>(14)</sup>) كتابه المشهور (المسالك والممالك)<sup>(15)</sup> وأرى أنه جغرافي مقيم فقد استعان على غرار ابن خرداذبه بوثائق جمعها. أو بمعلومات اقتبسها من معاصريه من المسافرين أو المؤلفين. على أن المؤلف يتقصه عنصر المشاهدة الشخصية فيما كتبه عن المغرب. ومع ذلك فإن القسم الذي يتصل بشمال إفريقيا من الكتاب وهو آخر أقسامه ويتصف كتابه عموماً بدقة التفاصيل

حيث تيهرت السفلى وهي الحديثة.

وكان صاحب تيهرت يدعى ميمون بن عبد الرحمن بن عبد الوهاب بن رستم بن بهرام (17)، وكان ميمون هذا رأس الاباضية وامامهم وامام الصفريسة (18) والواصلية. وكان يسلم عليه بالخلافة (19) كما يذكر لنا البكري: «ان جمع الواصلية (اصحاب واصل ابن عطاء) (20) كان قريبا من تيهرت، وكان عددهم نحو الثلاثين الفا في بيوت كبيوت الاعراب يحملونها» (21).

واما سبب اختيار موقع تيهرت فيعود الى انه بعد مقتل محمد ابن الاشعث ابا الخطاب بطرابلس من طرف قوات الدولة العباسية في شهر صفر عام 144هـ/751م ثم تغلب هؤلاء على عبد الرحمن بن رستم واخرجه من القيروان، اجتمع اليه الاباضية وانفقوا على تقديمه وبنيان مدينة تهمهم، فتركوا موضع تيهرت اليوم وهو غيضة اشبة (22) ومه نزل عبد الرحمن موضعا مربعا لا شعراء فيه. فقالت البربر: نزل تيهرت، وتفسيره الدف لتربيعه، وادركتهم صلاة الجمعة فصل بهم هناك. فلما فرغ من الصلاة ثارت صيحة شديدة على أسد ظهر في الشعراء فاختدحوا وأوتى به الى الموضع الذي صل فيه وقتل فيه، فقال عبد الرحمن بن رستم: هذا بلد لا يفارقه سفك دم ولا حرب ابدا، وابتدأوا في تلك الساعة. وبنوا في الموضع مسجدا وهو مسجد جامعها (...). وكان موضع تيهرت ملكا لقوم مستضعفين من مراسة وصنهاجة فارادهم عبد الرحمن على البيع فأبوا فوافقهم على ان يؤدوا اليهم الخراج من الاسواق ويبيعوا لهم ان يبنوا المساكن فاخذوا وينواوسموا الموضع معسكرا.

اما فيما يتعلق بوصف مناخها فان البكري ينفرد عن سابقه من الجغرافيين، فيذكر لنا بردها الشديد وكثرة غيومها وتلوجها مستشهدا بآيات شاعرها التيهرتي

بكر بن حاد ابي عبد الرحمن (22) حين قال:

ما اخشن البرد وربعانه،  
وأطرف الشمس بتاهرت  
تبدو من الغيم، اذا ما بدت،  
كانها تنشر من تحت  
فتعن في بحر بلاجة،  
تجري بنا الريح على سمت  
تفوح بالشمس، اذا ما بدت،  
كنفوحة الذمي بالسبت

وضمن السياق نفسه يورد لنا البكري الحكاية التالية:

نظم رجل من أهل تيهرت وكان بالحجاز التي تودع الشمس فقال: الحرقى ما شئت، والله انك بتيهرت للذليلة (23)

واما من اهتم بمدينة تيهرت في القرن السادس هـ/الثاني عشر م هو العالم والجغرافي العربي الشريف الادريسي (793هـ/1100م - 560 هـ/1166م) الذي حدثنا هو الآخر عنها في كتابه (نزهة المشتاق في اختراق الافاق)، الذي يعرف ايضا باسم (الكتاب الزجري) (25) وفيه يبدو اهتمام الادريسي بطبوغرافية المدينة واضحا فهو يقول مثلا: «ويبين مدينة تيهرت والبحر مراحل. وتيهرت القديمة ذات سور وهي على قمة جبل قليل العلو (...) وبمدينة تيهرت مياه متدفقة وعيون جارية تدخل اكثر ديارهم» (26) ويخبرنا الادريسي عن «اسواقها الغامرة والتي هي بيد جمل من التجار البربر» (27) وكان النشاط التجاري يتم على مستويين: تجارة محلية تتركز بشكل خاص على المتوجسات الضرورية كالعمل والسمن وسائر الغلال والفاكهة

العرب. فقد ذكر في معرض حديثه عن تيهرت نقلا عن ابن حوقل والادريسي... بأن تيهرت كانت قاعدة الغرب الاوسط، وهي غربي سطيف، وكان بها مقام بني رستم ملوك الغرب الاوسط، حتى انقضت دولتهم بدولة الفاطميين الذين ملكوا مصر<sup>(37)</sup> وبقيام الدولة الفاطمية انهارت تيهرت لتصبح بعد ذلك مجرد مدينة عطل<sup>(38)</sup>.

وبنقل دور تيهرت السياسي العسكري، زالت عن الاباضيين دولتهم وسلطتهم السياسية<sup>(39)</sup> اما قوتهم المذهبية الدينية فلم تضعف وتكثرت من فرض وجودها التاريخي، فحققت الاباضية نفوذا دينيا ذا بال بقيت اثره الى اليوم، كما حققت مجدا سياسيا كان له شأن في تاريخ الاسلام بالغرب العربي.

لقد افاد بعض المعلومات الجغرافية التي تناولت تيهرت وهي كما نرى متنوعة وشاملة. وعليه القول بان الجغرافيين العرب والمسلمين ضربوا بسهم وافر فيها. فمجرد ذكر وصفهم لهذه الحاضرة الخالدة ولو بشكل موجز كاف لحملنا على القول بان تيهرت لعبت دورا تاريخيا حضاريا كبيرا وذلك على الصعيدين السياسي - الدنيي والاقتصادي ونظرا لهذه العوامل مجتمعة أصبحت تيهرت مركزا تجاريا مهما وعقدة مواصلات بين البلدان المجاورة

### الهوامش:

- ١ - وتذكر ايضا تاهرت وهي مدينة في الجزائر يطلق عليها حاليا تيارت بجانب المصادر التي تحدثت عن تيهرت والتي سنأتي على ذكرها، راجع ايضا عن تيهرت وعن ملوكها الاباضيين : ابن حنابل "البيان للغرب في اخبار المغرب". بيروت د. ط. صادر 1950، ص 278 - 383. ابن الاثير "الكامل في التاريخ" (ط. الميزة 1348هـ) ج 3 ص 50، ج 6 ص 90. سليمان الباروني "الانوار الياضية في التمهيد لملوك الاباضية" (بدون تاريخ)، ج 2 ص 48. ابن خلدون، (تاريخ البربر) ط. صادر، بيروت

Fagnan, "extraits relatifs aux Maghreb, Alger, 1924, (PP

التي اشتهرت بها هذه الحاضرة. وتجارة متخصصة واسعة النطاق تركز على انتاج البراذين والحيل اضافة الى تربية المواشي لكثرتها في هذه الناحية<sup>(28)</sup>.

واذا تجاوزنا القرن السادس هـ فسنلتقي بجغرافي ولد ببلاد الروم وهو شهاب الدين ابو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي<sup>(29)</sup> الذي عني هو الآخر بتهيرت في كتابه (معجم البلدان)<sup>(30)</sup> حيث يتفق مع سابقه فيما يخص تيهرت القديمة والحديثة<sup>(31)</sup>.

فيشير الى ان بينها وبين المسيلة ست مراحل. وهما بين تلمسان وقلعة بني حاد<sup>(32)</sup> وفيما يخص مناخها يتفق مع ما جاء به البكري فيقول: «هي كثيرة الاندلاء والفسباب والامطار، حتى ان الشمس بها قل ان تروى، ويروي لنا الحموي حادثة مفادها انه دخلها اعرابي من اهل اليمن يقال له ابو هلال ثم خرج الى ارض السودان فأتى عليه يوم له وهيج وحمر شهيد ومموم في تلك الرمال. فنظر الى الشمس مضحية راكدة على قمم الرؤوس وقد صهرت الناس فقال مشيرا الى الشمس: اما والله لان غرزت في هذا المكان لا طالما رايتك ذليلة بتهيرت! وانشد:

ما خلق الرحمان من طرفه

اشهى من الشمي بشاهرت

وذكر أحد جغرافيين، ان تيهرت تقع في الاقليم الرابع<sup>(33)</sup> وان عرضها ثمان وثلاثون درجة، كانت قديما تسمى عراق المغرب، ولم تكن في طاعة صاحب افريقية ولا بلغت عساكر المسودة اليها قط ولا دخلت في سلطان بني الاغلب، وانما كان آخر ما في طاعتهم مدن الزاب<sup>(34)</sup>.

وأخيرا لا بد من ذكر الجغرافي الشهير صاحب كتاب (تقويم البلدان)<sup>(35)</sup> وهو الملك المؤيد عماد الدين اسماعيل ابو الفداء<sup>(36)</sup> الذي يعتبر أحد آخر الجغرافيين

404هـ/951ق، 952م.

7 - ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الفرنسية مع تحقيقه ج. هـ. كرامر وفليت، ليون بريل 1938. وكان قد حققه ونشره دوشوييه فيها قبل، وذلك ضمن طبعة ليون عام 1873.

8 - ابن حوقل كتاب صورة الأرض، ليون بريل، 1928، (ط العربية) 13، ص 86

9 - نفسه ص 86

10 - نفسه ص 86

11 - ولد القديس بيت المقدس وكان حفيد البناء شهر الشهير ببناء لبناء عكا في عهد أحمد ابن طولون. ويبدو لنا أن رحلته لم تصل إلى الأندلس. ويعترف هو نفسه، بأن معلوماته التي أوردها عن الأندلس أتت استلزاما من طبعة التي كتبها في مكة عام 377هـ/987م، وقد جاء وصفه عن المغرب ناقصا بالمقارنة بوصف سابقه ابن حوقل أو لاحقه البكري. انظر إسماعيل العربي، لندن المغربية الجزائر، (للؤسة الوطنية للكتاب)، 1984 ص 38

12 - لقد جسد في كتابه هذا كل القيم بفصل خاص يبدأ فيه بمعمبات من الجهة، ثم يصف للندن والنواحي التي تبناها، وقد نشر كتابه المترجم دكتور، ط. ليون بريل، عام 1906

13 - ومن مدنا بممه، ناغليسية، لعملة ابن الحرب، هزارة الجعية، فدير الدروع، لاية، منداس، سوق ابن حيلة، مطاطة، جبل توجان، وهران. شلف طير، الفزة، سوق اباراهيم، رهاية، البطحة، الزبولة، لها، الخضره، تنس قصر ابن مفلوح، ربا، تاويلت، ابن مفلوح، تامزيت، تاويلت لغزان، وقكان.

14 - ولد البكري بمدينة شلطي SAPTES في بيت شرف واسارة باحدى امارات الأندلس الغربية، ويرجع نسبه إلى بكر بن وائل، كانت تتوارث الملك خلال فترة قصيرة، في عهد ملوك الطوائف، حل ولاية HUELBA وشلطي وما بينها، وكان البكري تلميذا للطارقي وابن عبد البر، كما كان وثيق الصلة بمعاصريه من الأدياب كإبن حيان وابن خلدون، انظر حوله د. عبد الرحمن حيدة، اعلام الجغرافيين العرب، دمشق (دار الفكر)، 1980. ص ص 289 - 290.

15 - هذا الكتاب نشر عنه البارون دوسلان القسم الذي يتصل بالمغرب تحت عنوان

Description de l'Afrique Septentrionale par Abou Ubaid (Paris - 1985).

وللبكري كتاب اخر هو «معجم ما استعجم» من اسيا البلاد والواضع.

16 - وفي «معجم البلدان» حصن بن بخالة (ص 9، س 21)

11, 48, 163). Augustin Bernard, (Capitales de la Barbarie), in recueil de mémoires et de textes publié en l'honneur du XIVe congrès des orientalistes par les professeurs de l'école supérieure des lettres et des méditerranées, Alger, 1905, (p. 133). Ibn Saghir, (chronique), éd. et trad. de C. Motylinski, op. Acte du XIVe congrès des orientalistes Paris, 1908.

نشر وطبع ايضا من قبل د. محمد الطائي بالكرامات التونسية:

M. Talbi, chronique d'Ibn Saghir sur les imams Rostemides de Tahert), in les Cahiers de Tunisie, T. XXIII, N. 91-92, 1975, (Préface : pp. 315 - 330), Texte Arabe : (pp 321-368). Sachau, Ein Verzeichniss Muhammedanischer Dynastien, Berlin, 1923, P. 24-25). Vonderheyden, la Berberie orientale sous la dynastie de Benouï Aglabes, Paris 1927, (p. 267). Georges Marçais, Art, (Tahert) in E.I. T. IV, (pp. 640-641) (De Mostaganem (ou d'Oran) à Tiarret et au djebel Amour), in Guides-Joane, Algérie et Tunisie, (Hachette et Cie). Atlas archéologique de l'Algérie, P. 33, N. 14

2 - ان للمحاولات الاولى في الجغرافيا قد ظهرت بشكل طواضع وذلك في مطلع القرن الثالث هـ/ التاسع م. يعد هذا التاريخ نصف قرن يبدأ تكون الجغرافيا الادبية طريقتها الصحيح ولعل أبرز مثال لذلك كتاب خرداذة الذي يحمل عنوان: «كتاب المسالك والممالك»

هذا العنوان تباين الكثيرون فيها بعد. وقد اعتبرت كتابات الجغرافيا العربية من البداية على الخبرة الشخصية واخذت من الاسفار هناك مركزها لها.

3 - ينسب ابن خرداذة ومعني هذا الاسم جهة الشمس إلى أسرة فارسية اعتنقت الاسلام وكان جده ماجوسيا.

4 - بدأ بتأليف هذا الكتاب حوالي عام 132هـ/846 م وواصل العمل فيه إلى أن توفي. ومن بين من حقق هذا الكتاب المترجم جورج M.J. Goetze ط. ليون 1889م.

5 - انظر (المسالك والممالك) ط. بريل ليون 1889 (ص ص: 87 - 89. 265.

كذلك كتاب: (وصف المغرب وأوروبا في القرن الثالث للهجرة، وهو متخصصات من كتب (المسالك والممالك) لابن خرداذة (ص 6)، وكتاب (البلدان) لابن الفقيه الحملي، وكتاب (الأعلاق الفكية)، لابن رسته، تقديم وتجميع محمد الحاج الصادق، الجزائر 1949.

6 - ولد ابن حوقل ببغداد واصله من نصيبين بالجزيرة فوكان مولدا بقراءة كتاب تقويم البلدان، وكان كثيرا ما يطالع كتب الجيهاة وقدماء وابن خرداذة وقد زار أي القسم ابن حوقل القصص المغربي عام

17 - وهو يبرم جود بن شاپور بن بلذكان بن شاپور ذي الكناك ملك الفرس ويبرم هذا، مولى أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه (عن الحموي، للجمع ... ص 8)

18 - الصغرى وهو مذهب خارجي ظهر بالشرق حوالي 76هـ/695م وفي المغرب عام 110هـ/727م.

19 - طلق البربر ما كانوا يصرون اليه من حرية وسيادة فاضسوا دولة خارجية لولى صفرية بسجلاية نابلالت، بالمغرب عام 140هـ/757م. 758 م دولة ثالثة رياضية باهرت وذلك على يد عبد الرحمان ابن رستم عام 144هـ/761م واستقل على الخلافة مستندا على المذهب الخارجي الاباضي، وقد استولت الاسرة الخرجانية او الاباضية المرستية على كل للمغرب الأوسط، فاستندت على جبل نفوسة وجزيرة جربة وحض طرابلس نفسها.

اما في الجنوب الغربي فقد شتغل للرايونون الذين اسسوا سجلاية والذين يتصورن الى المذهب الصغري الاباضي، القول اتحدوا حتى وادي السوس الاقصى، وقد فرطت حاتان الاسرمان الخرجيتان بوشائج القربى تشكلت لبراطورية واسعة هيمنت على كل الطرق القادمة من الجنوب. انظر Mance Lombard, L'Islam dans sa premiere grandeur (VILLE-XXIe S) Paris, Flammarion - 1971 (P. 64).

ترجه الى العربية د. عبد الرحمن عبيد، تحت عنوان: «الجغرافيا التاريخية للعالم الاسلامي خلال القرون الاربعه الاولى» بيروت (دار الفكر) 1979 (ص. 87).

20 - لا اعتزل واصل ابن عطاه (لشولي عام 131هـ/748م) وعمره ابن عبيد جلس الحسن البصري واستغلاها بحلقه جديدة ينشر فيها اراءها الشخصية المخالفة لآراء استاذها الحسن البصري فسمي من تبعها بالمعتزلة.

والمع مائة الاعتزال تمثل في: القول بالمعتزلة بين القرنين القول بالقدر على الصفات التي يتميز بها الانسان عن الذات العلية وقولهم بالتحيين، والطبيع العقليين.

21 - وياني البكري بعد ذلك على تعداد من تماقروا على ملكته تبهرت لكن روايته فيها كثير من الخط وراجع في ذلك: «كتاب السير في رجال الاباضية» تحقيق اساميل العربي، ص 53.

تاريخ ابن الصغرى اعداد وتقديم محمد الطالبي، الكراسات التونسية، رقم 91 - 92، النص العربي ص 321 - 368.

(\*) ومعنى بذلك ارض غصاه بالذ: كثيرة الغص ومبته اشب وغصية لثبه ذا شوك مشبك وملطف غير سهل.

22 - بكر ابن حاد بن سهل ابن اساميل الزناني التبرتي (200 - 296) وقد تبهرت وهو يعتبر من حفاظ الحديث وشاعر بارز في مصره. وقد رحل الى البصرة طلبا للعلم وذلك عام 217هـ. وعن اخذوا عنه بعد

عودته الى القيروان، حيث تصدق لاملأه بها معها الكبر سحنون ولعاسم ابن اصبح القرطبي، ومنها عاد الى تبهرت وتوفي بعد عام من عودته في قلعة من حة شبال تبهرت وراجع ابن عذاري «البيان للمغرب» ج 1، ص 153 - 154) ايضا اساميل العربي، للذن للمغربية ص 144 رقم 1

23 - وقيل لبعض الظرفاء من اهلها: كم الشفاء عندكم من شهر في السنة؟ قال: ثلاثة عشر شهرا انظر ابن عذاري، نفسه ج 1 (ص 280).

24 - ولد الادريسي في مدينة سبقة، ميناء المغرب الاقصى على البحر الابيض المتوسط، وتنتسب أسرته الى الشرفاء الادارسة العلويين، غني قرطبية نشأ وتلقى العلم في جامعتها؛ عندما بدأ الادريسي رحلاته واستطلاعاته فزار لشبونة وسواحل فرنسا وبعض مدينا وأوطى حتى وصل الى الجزر البريطانية بعد ان زار آسيا الصغرى.

25 - يعتبر كتابه هذا احسن مؤلف يجمع فيه المعلومات الجغرافية القديمة بأحدثها وهذا الكتاب صفة في مدينة (الروم) واهله بعد ذلك الى روبر الثاني كما صف الادريسي كتابا اعر في الجغرافية اهداء الى هليوم الاول (1145 - 1166) وعثرته فروض الاثني وزعة النفس؛ ويطلق عليه ليا ي: «كتاب الملك والمملكة».

26 - الادريسي: «زعة المشرق» حلقه ونقله الى الفرنسية محمد حاج صافي، بعنوان: «المغرب العربي من كتاب زعة المشرق للادريسي» باريس 1963، ص 110 (رقم 67)

27 - الادريسي نفسه ص 110.

28 - نفسه ص 110

29 - ياقوت الحموي ولد من ملوك رومي وشير اسمه الى انه كان في الاصل رقيقا، وذلك لان العافة جرت بالقباس اسماء من اسماء الاحبار الكريمة والعظيم. عاش ياقوت بعد عطفه من نسخ الكتب بالاجرة ثم بال التجارة والتجوال الذي استمر ستة عشر عاما حتى وافاه الابل .

30 - للجمع قام بتحقيقه ونشره ف. ف. وستفيلد F. Wustenfeld 1866/1873 وايلايت معجم تان مساه معجم الابداء واطلق عليه ايضا اسم ارشاد الاريب الى معرفة الابهاء. وقد راعى ياقوت حروف التجمع كل المراجعة في ايراد الاعلام بحسب ترتيب اسمائها وابانها ايضا.

31 - ياقوت المعجمي، معجم البلدان ج 2، ص 7

32 - نفسه ص 7 قلعة بني حماد وهي مدينة متوسطة بين اكم وقرقر. وهي قاعدة ملك بني حماد بن يوسف الملقب بلكين زيري بن مناد الصنهاجي الزيري. وهو اول من احدثها في حدود سنة 370هـ. . . ولد اختطها حماد للتحصين والامتياز. معجم البلدان ج 4 ص 390

33 - الاقليم: احد الاشرعة السبعة التي تنقسم اليها المساحة التي تمتد بين خط الاستواء والقطب الشمالي. والاقليم كلمة يونانية مصرية. (راجع في ذلك: شاكر خصبك الجغرافية عند العرب عبيد (الاسسة العربية للدراسات والنشر 1986. ص ص 52/64).



34 - وبعد هذا السرد، نقل الينا ياقوت، ما جاء في الفقرة التي وصف بها البكري شهرة والتي سبق أن ذكرناها في نسنا هذا.

35 - كتاب «تقويم البلدان» يشكل حلقة وصل بين الجغرافية الادبية والجغرافية الرياضية كما أنه اعتمد فيه على مؤلفات مسبقه، مثل ابن حوقل وابن سعيد وعلى كتاب العزيمز والالباب لابن الاثير، طبع تقويم البلدان في باريس عام 1850م. وعلى العموم كتابه هذا لم يات بشيء جديد يضاف الى قائمة معلوماتنا السابقة

36 - ولد ابو الفداء بمدينة دمشق وكان اجداده امراء حسنة في بلاد الشام.

37 - تقويم البلدان: تدمقيق وطبع رينود، والبارون ملك كوكين ديسلان، باريس 1840، ص ص 142/143.

38 - ابن حوقل: صورة الارض، ص ص 95/96

39 - وبذلك تلاشت اسرة الرستميه في مطلع القرن العاشر.



# المكان والزمان

## في يوميات نائب في الأرياف

### يسلى درغوث

يُجسّد المعاني مستنقضيً لضبط خصائص المكان في يوميات نائب في الأرياف، وتبين قيمة الوظائفية ومدى مساهمته في بلورة مضامين الكتاب

#### • الريف أو الاطار العام

تدور أحداث، يوميات نائب في الأرياف، في الريف المصري، بإحدى المناطق التي كان الحكيم وكيل نيابة بها. لكنه لا يكشف لنا في اليوميات، أو غيره من آثاره التي ترجم فيها لذاته، اسم تلك المنطقة بالتحديد، أمي «طنطا» أم «دمتهور» أم «الزقازيق» أم «فركور» أم «دسوق»؟. وقد ذهب بعض النقاد إلى القول إن طنطا هي المدينة التي شهدت أحداث اليوميات<sup>(3)</sup>، ولكن الناقد لا يؤيد كلامه بدليل أو مرجع بالإضافة إلى أن نص اليوميات فيه ما يدل على أن الأحداث لم تقع في مدينة طنطا<sup>(4)</sup>.

ولكن مهما يكن من أمر البلدة التي كانت مسرح أحداث اليوميات فحسبنا أنها الريف. وهذا التحديد وحده - على إبهامه - كاف ليُمدنا بمستجبات هامة عن علاقة الأحداث بالمكان وصلة الشخصيات به.

ولكن قبل ذلك كله، يجدر البحث في خصائص هذا الريف والصورة التي جاء عليها في اليوميات.

#### 1) المكان في «يوميات نائب في الأرياف»

الرواية حيز نصي يرحل في مداء القارئ فتحمله في أجوائها. والقراءة رحلة في الكلمات والاسطر. فعلاقة القارئ بالمفرد علاقة مكانية أساساً.

والمكان كذلك عنصر داخلي يساهم في بناء العمل الفني الأدبي والقصة منه خاصة. إذ لا بد أن تتطور الأحداث في إطار زمني ومكاني. لذلك فإن اهتمام القاصين والروائيين بهذا العنصر لا يعد ترفاً أو زخرفاً جمالياً.

ولعل المكان يتجاوز قيمته اطاراً صرفاً ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والأحداث ودلالاتها. فيكون وصف الطبيعة والمنازل والأثاث وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتها النفسية وحتى انتهائها الطبقي<sup>(1)</sup>.

ويساهم انتقال الأشخاص من حيز إلى آخر في دفع الأحداث، وقد تساءل النقاد عن المبرر لظاهرة الأفرق في التفاصيل الجزئية للمكان. فذهب الناقد الفرنسي رولان بارت خاصة إلى أن هذه الظاهرة، إن لم تكن ذات وظيفة دلالية في الرواية، فإنها هي سبيل للقيام بأثر الواقع...<sup>(2)</sup>.

الريف في اليوميات ارض شاسعة بها مزارع قصب وذرة وقطن وبها غدران وبحيرات وقرى ودار نيابة ومركز شرطة ومستشفى ... وفي هذا المجال الرحب ينتقل الاشخاص بواسطة سيارات وقوارب وخيل وحمار مما يشعرنا انه لا حدود بين البلدة والاخرى. فالاهالي هنا تربطهم بالاهاالي هناك علاقات مصاهرة ونجارة وجوار ... غير انه لكل بلدة شبه استقلال يرمز له شخص العمدة الذي يشبه في دوره شيخ القبيلة رغم بعض الفروق.

الا ان هذه الصورة التي اتى عليها الريف لم تكن مجردة من انطباعات الراوي ومشاعره ... فالراوي لم يشعر قط بالسعادة وهو الريف بل كان مكراها على المكوث فيه للضرورة المهنية.

وعلى هذا النحو كانت علاقة شخص اخرى به. فهذا الوكيل المساعد يضيّق ذرعا بالريف ويشهر بالوحدة والضجر فيتحدث عنه الراوي قائلا : « ... ان الوحدة قد كادت تقتله اثناء غيبيته عنه. لقد سئم الريف ... » (5).

شبيه به حال ذلك القاضي الذي ياتي صباحا من القاهرة لجلسته ويحث النظر في القضايا الى حد الامل حتى يدرك قطار الحادية عشرة وكان مكروها يترصده اذا ما طال مكوثه بالريف. والراوي يقتضب كل تلك الانطباعات ويجتزل تلك الاحاسيس في صورة شاملة للريف يرسمها كتيبا فيسمها بالقتامة والحزن انه الآن (الوكيل المساعد) لا يكاد يرى غير مبان قليلة اكرها متهدم، وغير هذه الجحور، المسقفة بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون ... انها في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات من البهائم ، وفي تكديسها وتجمعها. «كفور» و «غزيا» مبعثرة على بسيط المزارع لكنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسله في القيطان ... هذه القطعان من البيوت التي يعيش في بطونها ديدان من الفلاحين المساكين هي كل

ما تقع العين عليه في هذه البقاع ... ويزيد في كربه هذا السكون الذي يسط على البلدة منذ الغروب ... فلا يسمع بعدئذ غير خوار الجاموس ونبح الكلاب ونقيق الحمير (6).

ان علاقة عدم الانسجام هذه التي كانت لجمع من الشخصيات بالريف يقابلها نمط آخر من علاقة الشخص به.

ذلك ان الفلاحين الاهالي، الذين ولدوا ونشأوا هم واجدادهم في هذه البقاع من الارض لا ينفرون منها ولا يرون فيها من القبح ما رآته الشخصيات التي تحدثنا عنها. بل نحن لا نبالي اذا اعتبرنا ان الفلاح يستمد من علاقته بالريف/الارض نمط حياته والبعض من طابعه وعاداته.

ان الحياة القاسية التي يجيها الفلاح والتي تجعله في كل لحظة من حياته مهددا بالجوع والضياع اذا لم يجد عليه الارض ثيابا يسد رمقه جعلته يشعر بالحاجة الى ان يؤمن حياته من مصادر متعددة ومن هنا نشأ لديه فكر تجاري يضبط علاقاته بالاشياء والناس من حوله. وليس ادل على هذا من ذلك الزفاف الذي انتقل اخر الامر الى عملية مقايضة كادت لا تتم لان ثمن العروس لم يسلم الى اهله كاملا. ويتضح ذلك في موقف امها التي صاحت تولول في صحن النار: «يا مصيبتنا الكبيرة يا شيانة الاعادي، والتي ما اسلمت بتي باقل من عشرين» (7).

والارض كذلك تكيف الوسائل التي يتوخاها الفلاح للتأثر لشرفه ويعلق الراوي بان «لكل نوع من الزرع محصوله من الجرائم: قمع ارتساع الذرة والقصب يبدأ موسم «القتل بالعيار». ومع اصفرار القمح والشعير يظهر الحريق «بالجاز والقولح» ومع اخضرار القطن يكثر «التلفيح والاتلاف» (8).

ان هذا التناسب بين المواسم الزراعية والادوات التي يستعملها الفلاح في جرائمه، يدل على ان

ان وصف الراوي لهذه الامكنة مقنع بعدد صلاحيتها لان تقوم بالوظيفة الترفيهية المنتظرة منها .

فالنادي «اسم يطلق على حجرة في منزل عتيق يصعد إليها بسلم من خشب ... وهي تضاء بمصباح غازي ... وهو وحده الشيء الجدير بالاحترام في الحجرة. . . أما أهل النادي فهم بالطبع رجال الإدارة وطبيب المركز وبعض الاعيان والموظفين وصاحب «الاجزخانة» ولا يشغل هؤلاء في ذلك المكان غير لعب الورق و « الطاولة » واغتيال الناس ...» (10).

فقد تضافر فقر المكان وثقافة عقول رواده لجملة مكانا مفرغا من وظيفته الاصلية، لذلك كان من غير التلائق ان يتردد عليه الراوي ولا مساعده اذ يقول: ... فهل يليق بمثل النائب العام في هذا المركز ان يندس في هذه الزمرة ...

لقد قلت لشاعبي اني شخصيا افضل ان يكون عضو النيابة بعيدا عن كل هذا إذا كان يريد ان يجعله الجميع ...» (11).

لقد كانت خصائص هذا المكان عنصرا هاما ساهم في تعميق الوحدة والملل الذي يعيشه الراوي ومساعدته في هذا الريف، ويذكر الراوي، في سياق الحديث عن احلى القضايا ، مكانا آخر، يتردد عليه الفلاحون «للترفيه». هو دكان «يدال ريفي صغير يبيع السكر والبن والشاي ويجمع لديه، احيانا بعض الناس كأنهم في شبه مقهى» (12).

ان هذا المكان يقف طرفا في مقابلة مع المكان السالف الذكر، فهو لم يبا اساسا للترفيه، ومع ذلك يجعل منه الاهالي «شبه مقهى» فيقوم بوظيفة لم يجعل لها وينجح في ذلك نسييا. نستنتج من فحصنا لهذين المكانين ان احدهما خاص بالموظفين هو النادي، والثاني خاص بالفلاحين، مع فقر المعدات الجامع بين كليهما .

الارض هي التي تملي على الفلاح وسائل دفاعه عن نفسه او عرضه . ومن ناحية اخرى، فان توجيه الضرر الى محصول الارض - الى جانب «التصفية الجسدية» - يدل على ان هذا المحصول يضاهي في قيمته ذلك الشرف الذي وقع الاعتداء عليه او ذلك الدم الذي اهدر .

لذلك نستنتج ان اتصال الشخصيات بالريف - والارض عنصر عضوي فيه - اختلف باختلاف مواقعها . فيقدر ما نرت من الشخصيات الطارة عليه، كان الاهالي متجولين فيه اذ هم بعض منه .

## • مكتب الراوي/ قاعة المحكمة/ دار النيابة مركز الشرطة/ مكتب المأمور

هذه الامكنة كلها تنتمي الى مجال واحد، مجال شغل الراوي، ومهما تكن الاختلافات النسبية بينها، فهي تؤدي وظيفة واحدة اذ تقع فيها احداث متشابهة: التحقيق والتظفر في القضايا واصدار الاحكام ... فكانت لذلك مسرحا لسوء تصرف الموظفين في واجباتهم المهنية، وكانت الشخوص التي تتحرك فيها متممة الى مجموعة بشرية كأنها فئة اجتماعية قائمة بذاتها : هي فئة الموظفين .

ويبدو ان دخول الفلاحين لهذه الامكنة امر مكروه اذ يقول الراوي متحدثا عن جمع من الفلاحين كان يحقق معهم: «... فخرجوا جميعا في صف طويل ... وهذا المكان ... ولكن رائحة كريهة انتشرت في الحجرة، فتأذيت الحاجب وامرته بفتح النوافذ ... ففعل وهو يلعن بصوت خافت هذا الجاموس الابيض الذي لا ينبغي ادخاله حجرات الحكومة» (9).

يبدو اذن ان هذا المجال حكر على فئة دون سواها .

## • امكنة للترفيه: النادي/ الحفارة/ دكان البدال الريفي.

## • المستشفى / المقبرة

كان اتصال الراوي بهذين المكانين عرضياً، عند التحقيق في قضية قمر الدولة. فانه دخل المستشفى لاستجواب المصاب بينما ذهب إلى المقبرة للتأكد من جريمة قتل زوجته.

ولكن هذين المكانين - دون سواهما - مثلاً، إضافة إلى احتواء الأحداث، مطية للتأمل الماورائي.

فعندما دخل الراوي المقبرة راح يفكر في جوهر الإنسان ومآله وقيمة الرمز... ولما عاد المساعد من المستشفى بعد أن حضر عملية تشريح ينطلق الراوي في تأملات حول حقيقة الإنسان والصدمة التي تحصل عندما يكتشف القوانين الفيزيولوجية المتحكمة فيه...

هكذا نلاحظ أن الامكنة المطردة الذكر في «اليوميات» امكنة ذات علاقة وطيدة بمجالات الحياة العامة. فهي مكاتب الادارة او امكنة للترفيه او مستشفى او مقبرة... ونلاحظ بالمقابل، أن الامكنة التي ترتبط بالحياة الخاصة نادرة الوجود، وإن ذكرت - مثل بيت الراوي وبيت المأمور - فعرضاً، وتكون الأحداث التي تجري بها واهية الصلة بنفسيات الأشخاص ومشاكلهم الذاتية.

وهذا طبيعي إذا ما فهمنا طبيعة الأحداث وادوار الشخصيات التابعة من واجباتها المهنية فحسب.

ومما نلاحظ أيضاً، أنه لم يرد قط في «اليوميات» حديث عن مسكن أحد الفلاحين غير مسكن العمدة الذي لا يذكر إلا لنقل تفاصيل التحقيق في مناسبتين مختلفتين

فالمسكن عالم الشخص الذاتي فيه. تنكشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه من الناس والأشياء. فهو مكان انجلاء فردية الشخص.

افليس للفلاح نفس يعبر عن آماسها وآلامها؟ أم اكتفى الراوي بأن ينظر إلى الفلاح «من الخارج»

مؤكد أن عالم الفلاح لا يدخله سواء أو أمثاله كما أن للموظفين عالمهم الذي ليس للفلاح أن يدخله؟

فكانت إذن لكل فئة من الشخصيات حدود مكانية تتحرك في نطاقها ولا تتجاوزها. ولعل هذا التحديد «للمجالات الحوية» قد ساهم في بلورة القطيعة التي وجدت بين الفلاح أو مجتمع الفلاحين ومجتمع الموظفين الممثل للسلطة.

وإذا نحن علنا إلى النظر في ذلك الإطار العام الذي انطلقنا منه، وفحصنا تنقلات الشخصيات فيه، رأينا أنها كثيراً ما تحركت داخله ولكنها قلما خرجت عنه.

ويستوي هنا الفلاحون والموظفون - باستثناء القليل منهم - فكانوا وكأنهم يدورون في حلقة مفرغة هي الريف الذي منه ينطلقون وإلى يعودون. لذلك نميل إلى رأي الباحثة سيزا قاسم عند قولها «أن الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة... حالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي...» (13)

وكانت وظائف الشخصيات تدل على حالة العجز هذه التي رافقتها خاصة تلك الشخصيات المرشحة للفعل دون غيرها وفي مقدمتها الراوي.

وهكذا يبدو المكان عنصراً بنائياً ودالياً في يوميات نائب في الأرياف. ساهم في تحديد طباع الشخصيات وفي بلورة مضامين أساسية في الكتاب.

وتجدر الإشارة، في هذه المرحلة من البحث، إلى أن المكان والزمان عنصران متكاملان لا فاصل بينهما. وأن تصورنا للمكان يعمل في طياته اعتباراً للزمان، وليس الفصل بينهما على النحو الذي فعلنا إلا للضرورة المنهجية الصرفة.

لذلك ينبغي أن نتساءل عن الزمان ومفهومه في العمل القصصي عامة ووظائفه وخصائصه في «يوميات نائب في الأرياف» بالخصوص.

## (2) الزمان في يوميات نائب في الارياف

لئن كان الرسم والنحت من الفنون التي تمتد في الفضاء لتكون، فإن القصة - الى جانب الموسيقى - فن زمني يسير في الزمان تبعاً ليقدر آخر الامر على هيئة معينة<sup>(14)</sup> كمن ثمة نلاحظ اهمية الزمن عنصراً عضوياً في القصة، غير انه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع ان نستخرجه من النص القصصي مثل الشخصية او الاشياء التي تشغل المكان. فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع ان ندرسه دراسة تجزئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية<sup>(15)</sup> حسب تعبير الناقد سيزا قاسم. والزمن في القصة ليس واحداً انما ازمة تقسمها صياغة القصة واحداً.

على ان الباحث في عنصر الزمان في القصة، لا يقف عند هذين البعدين فحسب بل ان يذهب الى ان يقدر في الهيئة التي ورد عليها الزمن في الخطابات القصصية، فيفحص العلاقة بين الزمن باعتباره معطى موضوعياً استغرقته الاحداث، والزمن باعتباره صياغة فنية لذلك المعطى الموضوعي.

فان الزمن في القصة يتراءى لنا ازمة متعددة تمتد حيناً وتقطع آخر وتتداخل احياناً حتى لا نكاد نتيقن لها حدوداً وفواصل. وكان الزمن في صياغته الفنية انعكاس زائف للزمن الحقيقي في هيئته الواقعية.

ولعل ظاهرة التنافر بين الزمنين من اهم المواضيع التي شغلت نقاد القصة ومنظريها الى حد ان اعتبرها الشكلانيون الروس مقياساً اساسياً في تمييزهم بين الحكاية (FABLE) والرواية (SUJET)<sup>(16)</sup>.

فان كان هذا الامر شأن الزمن القصصي في تعدد وتعقد، كما رآه المنظرون فهل خضعت يوميات نائب في الارياف لهذه المقاييس التي ضبطوها.

فما هي الازمة التي استغرقتها خبراً وخطاباً وكيف تراءت اوجه العلاقات بين هذه الازمة؟

## (1) الزمن الخارجي

من المفيد ان ننظر، قبل الشروع في فحص خصائص الزمان في بناء القصة الداخلي، في اللحظة التاريخية التي احتوت احداث القصة. ومنتظر هنا في موقع الكتاب من حياة صاحبه وهو وثيق الصلة بها. وسنبعث في وضع البلاد في تلك الاونة من تاريخها عسى ان نتدلى الى بعض صدى الواقع في الكتاب.

### (أ) زمن الكتابة: فترة من حياة الحكيم:

عاد توفيق الحكيم من فرنسا سنة 1928 بعد ان مكث بها منذ سنة 1925. اتصل في تلك المدة بالحضارة الغربية وفنونها وآدابها وعاش عيشة الفنان الحالم...

وكانت اول وظيفة تولاهما عند رجوعه الى مصر هي البابة في سلك القضاء سنة 1929 وقد اضطرته الى التنقل في ارياف مصر على مدى اربع سنوات الى سنة 1933. فشرع بالبولن الشاسع بين ما كان لاحظه في فرنسا من تقدم حضاري وما شاهده في الريف من بؤس وفقر وجهل. فقد خابت طموحاته الفنية وعبر عن ذلك لصديقه الفرنسي. اندريه في احدى رسائله اليه. قال: عبتنا نحاول اليوم ان نتعرف في عجب الادب والفن والتفكير... اي جمال فني تحرمنا اياه الحياة لتقذف بنا وسط هذه الجثث والاشلاء<sup>(17)</sup>.

وفي هذا الجو من التازم النفسي ونحية الامل كتب توفيق الحكيم «يوميات نائب في الارياف». ونحن نعلم من بعض اشارات في الكتاب ان الاحداث التي تنقلها لنا اليوميات لم تقع في بداية عهد صاحبه بالعمل النيابي بل لعلها وقعت سنة 1933<sup>(18)</sup>. وربما كان هذا الزمن يوافق مدة كتابة الرسائل الاخيرة من «زهرة العمر» لما يوجد من شبه كبير بين موضوعات الكتاب والرسائل<sup>(19)</sup>.

## (ب) ما بين زمن الكتابة وزمن النشر:

غير ان الكتاب الذي يعيننا لم ينشر مباشرة بعد الفراغ من تأليفه، فقد انتظر صاحبه اربع سنوات لنشره سنة 1937 وفي هذه المدة صدرت له رواية «عودة الروح» سنة 1933. وثلاث مسرحيات:

اهل الكهف (1933) وشهرزاد (1934) ومحمد (1936).

ولعله من المفيد التساؤل عن سبب انتظاره كل تلك المدة لنشر يوميات نائب في الارياف.

إن توفيق الحكيم عند كتابة اليوميات كان يشعر بعدم نضجها نضجاً فنياً كاملاً يمكنها من الخروج للقراء الذين لم يعرفوا بعد توفيق الحكيم كاتباً مبدعاً الا في اعيال قليلة وهو يعترف بهذا لصديقه «اندريه»... من أدراي أن فني يستحق النشر الآن...

إن الانتظار الى آخر العمر لامتثال على نفسي من اخراج عمل فني ناقص... آلي الآن اكسره العجلة... وابغض النشر لمجرد النشر واقدس الفن حقيقة وأنزّه كل عمل فني عن الظهور ما دمت ارتاب في أمره بعض الارتياب...» (20).

إذا طبقنا هذا الكلام على يوميات نائب في الارياف فهل يعد اخراجه للناس بعد تلك المدة الطويلة، نسياناً من كتابته دليلاً على انه بلغ درجة الكمال الفني كما يدعي صاحبه؟ أم انه انتظر الى سنة 1937، حتى يخرج للناس عملاً لا يلحق بسمعة الفنية خللاً لدى القراء؟

## (ج) زمن الكتابة: لحظة من تاريخ مصر

افضت ثورة 1919 الى استقلال شكلي، فقد ظلت السلطة الفعلية بيد المستعمر البريطاني... وفي الثلاثينيات، زمن حكم فؤاد الاول، شهدت مصر فترة اضطراب واضطهاد على يد حكومة اسعيل صديقي الذي تولى الوزارة سنة 1930 «فكانت

الحريات مكبوتة، والصحافة مصادرة، والدستور ملفى والسجون مكتظة» (21).

وكانت الازمة الاقتصادية العالمية قد خلقت آثارها على الاقتصاد المصري. «فقد انخفض سعر القطن الذي يمثل ركيزة الاقتصاد من 26 ريالاً الى 15 ثم الى 10 ريالات على القطن الواحد» (22). فضعفت اجور الفلاحين وارتفعت الضرائب المسلطة عليهم. «وكانت الكاريسج اداة لاستخلاص الضرائب من اجساد الفلاحين» (23).

أما في ميدان الفكر والادب فقد «تميزت فترة ما بين الحربين بأنها تقلقت الرغبة في الاصلاح والتجديد الى الميدان الادبي» (24) كما ان كانت قبل ذلك تنحصر في ميداني السياسة والاصلاح الاجتماعي. ثم ان التأثير بالادب الغربي لم يعد وسيلة تجارية بل انتقل الى ايدي الادباء الذين تأثروا بالاعمال الادبية الجادة واستفادوا منها، فخلقوا أدباً، يتجه الى التعبير عن الشخصية المصرية وشخصية صاحبه في صبغة واقعية بعد ان كان مجرد وسيلة لارضاء الذوق الشعبي (25).

في هذا المناخ من التأزم في السياسة والاقتصاد، ومن التوجه نحو نزعات اصلاحية واقعية في الادب، نشأت يوميات نائب في الارياف فهل كانت مضامين الكتاب صدى لكل تلك الظروف الحافطة بنشأته أم ان الحكيم لزم «برجه الساجي» فلم ينظر الى واقعه الا بمنظار مثالي سمته الحلم والخيال؟

## (2) الزمن الداخلي

عرضنا للزمن الذي حف بالنص القصصي من حيث اتشاه ونبحت الآن في الزمن الذي بني عليه النص ذاته اولاً باعتباره حكاية (HISTOIRE) فنيين الازمة التي استغرقتها الاحداث، ثم باعتباره خطاباً (DISCOURS)، فنخصص ترتيب تلك الازمنة في النص ثم بينه الداخلية لتبين مدى خضوعه لتعصر

الزمن كأداة فنية ساهمت في صوغه.

## أ) البناء الزمني للحكاية

«الحاضر»: هو زمن محوري تنتسب إليه بقية الأزمنة وتدور حوله، وهو زمن التلفظ بالقول القصصي. يمتد من يوم 12 أكتوبر اذ تبدأ اليوميات بأحداث وقعت «البارحة» أي يوم 11 أكتوبر ويستمر إلى يوم 22 أكتوبر وهو آخر يوم في اليوميات فيسجل الراوي ما وقع في صباح ذلك اليوم. زمن التلفظ إذن يسمح، تقريبا، الفترة ذاتها التي تمسحها أحداث اليوميات مع فارق أسبقية زمن الأحداث بيوم في أول الكتاب كما بينا.

غير أن زمن الكتابة وإن امتد على مدى 12 يوما فهو زمن متقطع (DISCONTINU) فحدث الكتابة يقع يوميا بعد أن يحدث عدد من الوقائع فيسجل الكاتب ليلا ما وقع نهارا، فزمن الكتابة لحظة متجددة دائما وكان الراوي يستمد استعداده لمواجهة المستقبل من تحويل الماضي إلى كلمات على الورق.

وزمن التلفظ هذا، وإن سار على نسق خطي بوليه تسلسل الأيام من 11 إلى 23 أكتوبر، فهو كثيرا ما يفتح على أزمنة سابقة فيحيوها وكأنها جزء منه عن طريق حدث نفسي يلغي الأبعاد والمسافات، هو الذكرى.

## الماضي: يتوزع الأحداث ماضيا

ماضي داخلي محتوى في مدة أحداث اليوميات قريب من زمن التلفظ وهو البارحة (26) أو هذا الصباح (27) وهو الزمن الذي وقعت فيه أحداث اليوميات ويسير أيضا حسب نسق خطي فيما يخص أهم الأحداث. غير أنه يكتشف بعض الغموض إذا ما تعلق الأمر بأحداث معجولة الظروف مثل قتل ريم الذي لا نعرف متى وقع الضبط.

وتتخذ الأحداث كما بينا من يوم 11 إلى يوم 22 أكتوبر أي على مدى 12 يوما وقد ذهب بعض النقاد إلى أن هذه المدة محدودة بالنسبة إلى الأحداث التي وقعت خلالها (28).

إن هذا الرأي ينطلق من تصور «واقعي» و «قياسي» للزمن القصصي. غير أن النص منطق الزماني الخاص الذي لا يقاس بالأيام والساعات. فإن لحظة معينة من حياة بعض الشخصيات يمكن أن تستقطب اهتمام الراوي لعمق دلالتها في حياة الشخصية دون شهور وسنين (29).

### ماضي خارج عن مدة اليوميات

من تلك القصص القصيرة المضمنة استطرادا في سياق رواية الأحداث فهو خارج عن حدود النص الزمانية لذلك يبدو ضبابيا إذ نحن لا نعلم أوان وقوعه.

من بعض الأحداث التي سبقت مدة اليوميات ولها بعض العلاقة بها مثل قتل زوجة قمر الدولة وخطوبة الفتاة ريم ويبدو هذا الزمن أكثر وضوحا إذ يمدنا النص أحيانا بتفاصيل عن موقعه من زمن الأحداث. فنحن نعرف مثلا أن قتل زوجة قمر الدولة وقع منذ سنتين (30).

«المستقبل»: قليلا ما كان المستقبل زمنا قصصيا (31) خاصة إذا تعلق بيوميات من شأنها أساسا تسجيل ما حدث فعلا لا ما يتوقع أن يحدث.

### ب) البناء الزمني للخطاب:

يختلف زمن القص عن زمن الأحداث ويفارقه: زمن الأحداث متعدد الأبعاد PLURIDIMENTIONNEL أما زمن القص فأحادي ينمو بالكلام في التوالي (32) Linéaire. لذلك يواجه القاص هذه المفارقة بين طبيعة اللغة وطبيعة الأحداث. فيصطدم ترتيبها الخطي بمشكلات عديدة عند ترتيب الأحداث واخضاعها



اليوميات<sup>(36)</sup> تحليلًا زمنيًا يمكننا من التأكد من ذلك:

وعُزمت على العودة مسرعاً (1) للبدء في تدبير ما ينبغي للوصول إلى معرفة سر هذه القضية الجديدة<sup>(2)</sup> وفرغ الطبيب الشرعي من امر الجثة (3). وأعادها للحداد أماناً إلى مقرها وسد عليها كما كانت (4) وأنا صامتة في مكاني أفكر (5) فيمن يكون الخائن لهذه المرأة (6) ... وما الذي أحله على ذلك (7) ... وأين ريم الآن (8) إن وجودها اليوم في التحقيق ذو أهمية كبرى (9) ... إن الشيخ عصمورا يعلم مقرها (10) ... إذن فلنجعل الشيخ عصمورا مبدأ لخط السير الجديد<sup>(11)</sup>.

لذلك النسق. هكذا فإن طبيعة زمن الوقائع تدعو زمن القصة ليأرس لعبته أي يأرس فعل الأيام بعدم أحداثه<sup>(33)</sup>.

فيقطع خط الأحداث ويلتوي ويعود على نفسه ويمط إلى الامام ويمط إلى الخلف<sup>(34)</sup> بواسطة التذكر أو التذاعي أو الحلم حتى كان الزمن في القصة فسيفساء من الازمنة<sup>(35)</sup>.

### 1) الترتيب الزمني للأحداث:

إن يوميات نائب في الأرياف بوصفها كتابة قصصية لا تشد عن هذا التذبذب بين النسق الخطي في السرد والنسق الزمني لوقوع الأحداث.

ولعل تحليل هذه القطعة القصيرة من نص

التسلسل الزمني للأحداث في الواقع		ترتيبها في النص	
الماضي	بعيد	7	... .. - التمايم فتنق المرأة
		6	... .. - ختنها
		3	... .. - فراع الطبيب من امر الجثة
	قريب	4	... .. - اعاتدتها في مكانها
			يرامنه
		5	... .. - صامت الراوي
الحاضر		1	... .. - العزم على العودة
		8	... .. - التساؤل عن مكان ريم
		9	... .. - الاقرار بأهمية وجودها في التحقيق
		10	... .. - علم الشيخ عصمور بمكانها
المستقبل		2	... .. - البدء في تدبير الامر في القضية
		11	... .. - جعل الشيخ عصمور مبدأ في البحث

الاحداث ليعرف القاضين. اذ يقول قبل مقطع الاسترجاع «وما كنت ارى القاضي حتى وجمت» (41) ثم يستأنف النص بعد الاسترجاع بنفس الجملة «ووجهت لرؤية القاضي» (42).

- الاعتداء على الذاكرة لايراد الاسترجاع ولكن كثيرا ما كانت هذه الوسيلة واهية القدرة على جعل النص متاسكا لانه اكثر من استخداما حتى فقد التذكر مبرراته النفسية ليصبح حيلة فنية فاشلة. اذ كثيرا ما تطول الذكري على صفحات ثم لا يكاد يستأنف النص الاساسي حتى يعود الى ذكرى اخرى تطول هي كذلك (43).

## ب - الإستباق

إن هذه الظاهرة نادرة في النصوص القصصية ذات الصيغة الواقعية ويؤيد ثدتها استخدام نوع من الرؤية يكون فيها الراوي بصدد اكتشاف تطورات الاحداث. مع القارئ، فلا يستطيع التنبؤ بما سيحدث.

غير ان الحكيم في المواضيع النادرة جدا التي استعمل فيها هذا الأسلوب تمكن من التنبؤ بما سيحدث لانه تمس بحياة الريف وبطباع الفلاحين. فهو عندما يدعى للتحقيق في جريمة قمر الدولة يعلم مسبقا كيف سيكون موقف الاهالي والعمدة من التحقيق فيقول (44) «تلك حادثة بسيطة تستغرق مني على الاكثر ساعتين فالضارب مجهول والمضروب لا يتكلم ولا يرثر والشهود ولا ريب الخفير النظامي الذي سمع صوت العيار فذهب اليه خائفا متباطئا فلم يجد بالطبع احدا بانتظاره غير الجثة الطريجة والعمدة الذي سيزعم لي حالفا بالطلاق ان الجاني ليس من اهل الناحية. ثم اهل المجني عليه الذين سيكتمون عني كل شيء ليتأروا لانفسهم بايديهم.

وخلاصة القول ان يوميات نائب في الاريف خضعت في ترتيب الاحداث الى خط زمني اساسي

وهكذا كان النص يحدث بلا انقطاع فوضى في ترتيب الاحداث الزمني ولعل من ابرز مظاهر تشويش نسق النص الخطي العودة به الى زمن سابق او السير به الى زمن لاحق.

وقد اصطلح على اطلاق لفظة استرجاع على الظاهرة الاولى ولفظة «استباق» على الثانية (37).

## أ - الاسترجاع

من السير على قاريء اليوميات ملاحظة اطراد اسلوب الاسترجاع الزمني، فقد عمد إليه الكاتب في مواضع متواترة لينقل اخبارا ووقائع يعود زمن حدوثها الى ما قبل بداية اليوميات. ولهذا كانت هذه الاسترجاعات خارجية واختلفت وظائفها في النص.

1 - فمنها ما كان لاثراء النص دلاليا نظرا لوعي الكاتب لعدم توفر حاجاته الدلالية في زمن الاحداث الاساسي (مستوى النص الاول) وممثل ذلك، الاسترجاع الذي حوى قصة الداية مع المرأة التي في حالة غمض (38).

2 - وكثيرا ما يتوخى الكاتب الاسترجاع وسيلة للتعريف ببعض الشخصيات التي تدخل في الاحداث لأول مرة ومن ذلك استرجاعه للتعريف بشخصية «قرمان افندي» محضر المحكمة (39).

ولعل ربط الاسترجاع بما سبقه ويلحقه من كلام من اعصر متطلبات التماسك الداخلي لمقاطع النص.

نلاحظ ان توفيق الحكيم استخدم تقنيات عديدة في ذلك، أصاب في بعضها واخفق في البعض الاخر.

ومن هذه التقنيات:

تطويق مقطع الاسترجاع بعبارة متأللة في طرفيه في البداية والنهاية. وتشبه العبارة الخطين اللذين يفصلان الجملة الاعتراضية عن سياق النص الاساسي (40) مما يجعل الاسترجاع جزءا لا يتجزأ من النص ويستعمل الحكيم مثل هذا الأسلوب مثلاً عندما يقطع خيط

يعود الى طبيعة شكل النص الادبي، ولكن الكاتب  
اكثر من قطع ذلك الخط للخوض في احداث سابقة  
وكان الزمن اصبح معادلة بين الحاضر والماضي

## 2 - الزمن الروائي من حيث النص وبطو (45)

. هذا الموضوع يقتضي النظر في التناسب او عدمه  
بين مدة الحدث وطول النص الذي ينقله .

وقد صنف النقاد هذه النسب الى اربع :

- حالة يكون فيها طول النص مناسباً لمدة الحدث

وتسمى مشهداً SCENE

- حالة يكون فيها زمن النص اطول من مدة

الحدث وفي هذه الحالة يتعلق الامر خاصة بالوصف اذ  
هو تعطيل للحركة ونفني للاحداث وتسمى توقفاً SUS-

PENTION OU PAUSE .

- وفي الحالة المقابلة تدور احداث معينة تستغرق من

الحكاية زمناً ما ، بينما لا يخصص لها النص اية لحظة  
اي يحذفها وتسمى حذفاً او ثغرة ELLIPSE .

- وفي الحالة الرابعة يختص النص احياناً بامتداد زمن

طويلاً ببعض الاسطر او الصفحات فيكون زمن  
النص دون زمن الحدث وتسمى تلخيصاً او بجملاً

SOMMAIRE .

ونحن نجد في يوميات نائب في الاريف جميع هذه

الاساليب حيث يسرع النص حيناً ويتروى ويبطئ  
حيناً آخر .

وأول ما يجدر البحث فيه الكمية النصية التي  
استغرقها كل يوم مروراً بملاحظة النسب الآتية :

يوم 11 اكتوبر : 19 صفحة

يوم 12 اكتوبر : 11 صفحة

يوم 13 اكتوبر : 13 صفحة

يوم 14 اكتوبر : 11 صفحة

يوم 15 اكتوبر : 11 صفحة

يوم 16 اكتوبر : 12 صفحة

يوم 17 اكتوبر : 11 صفحة

يوم 18 اكتوبر : 11 صفحة

يوم 19 اكتوبر : 11 صفحة

يوم 20 اكتوبر : 13 صفحة

يوم 21 اكتوبر : 14 صفحة

يوم 22 اكتوبر : 14 صفحة (46)

نلاحظ ان هذه النسب متقاربة فيما بينها اذ تتراوح  
بين 11 و 14 صفحة لليوم الواحد وسبب ذلك ان  
الايام كلها متقاربة في كثافة احوالها ما عدا اليوم  
الاول 1 اكتوبر الذي استغرق لوحده 19 صفحة  
وهذه نسبة مرتفعة عن بقية الايام ، وتعود قسماً  
الكثافة النصية الى الوظيفة الثنائية التي كانت لهذا  
اليوم . فهو يمثل افتتاحية القصة والطور الاول من  
الاحداث في ان واحد ، لان الكاتب الغى الافتتاحية  
التقليدية التي يتم فيها تقديم الاطار الزمني والمكاني  
والتعريف بالشخصيات فقد شرع مباشرة في سرد  
الاحداث مما اضطره الى اقصاء بعض عناصر  
الافتتاحية الضرورية في ذات اليوم .

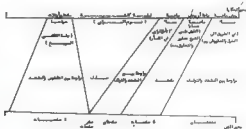
### أ - المشهد

كثيراً ما توخى الحكيم هذه الطريقة في نقل  
الاحداث فاطرد الحوار

وكثرت التفاصيل عن هيئة الشخوص وحركاتهم مما  
جعل كثيراً من مقاطع اليوميات شبيهة بمشاهد  
مسرحية ومما يسر كذلك - في رأينا - تناول الاثر تناولاً  
سنائياً .

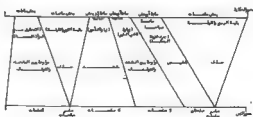
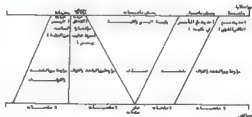
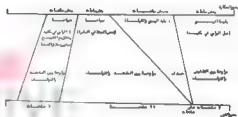
وليس أدل على هذا من يوم 12 اكتوبر الذي كان  
باكماله نقلاً لتفاصيل جلسة القاضي البلي .





وهكذا تبدو يوميات نائب في الأرباب قائمة على نسق زمني ثنائي يتقاسمه الماضي «كلحظة للتجربة» و «الحاضر» كزمن لتحويل هذه التجربة قولاً أدبياً قصصياً.

ولقد مثل الزمن كذلك في هذا الأثر خلفية حركت بناء النص الداخلي لتخضع في نهاية المطاف أغراضاً دلالية فكان الزمن في بعض زواياه أسلوباً تكيف به النص فكانت فيها بعد أن نبعت في أمر الأساليب الأخرى التي ساهمت في موضوع النص وفي أهم خصائصها.



## هوامش

- R. BOURNEUF ET R. OUELLET - L'UNIVERS DU (1)  
ROMAN PP. 156 - 157  
LITTERAIRE ET REALITE ROLAND BACHE . (2)  
L'EFFET DE REEL - COLLECTION. PARIS:SEUIL 1982 .  
P.87  
(3) اسماعيل انعم وابراهيم ناجي . توفيق الحكيم تونس -

مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله 1986 ص 82  
(4) اليوميات ص 46 - 48 في هذه الصفحات حوار دار بين الراوي وزميل قديم له اتاه يطلب المساعدة في النظر في القضايا الماركسية عليه ويعرفه بأنه وكيل نيابة غنطا ويتهم من القانون الذي يبيع له النظر في قضايا وقعت في مناطق لا تدخل تحت مسؤوليته ويقصد بذلك غنطا

- (5) اليوميات ص 50  
(6) اليوميات ص 50  
(7) اليوميات ص 32  
(8) اليوميات ص 13  
(9) اليوميات ص 59  
(10) اليوميات ص 51

- (32) يعني العبد القصة القصيرة والإسالة الأولى . دراسات في  
القصة العربية وقائع ندوة مكّاس بجروت . مؤسسة الأبحاث العربية  
1986 ص 29
- (33) للرجع السابق
- (34) سيزا قاسم بناء الرواية ص 50
- MICHEL BUTOR. ESSAIS SUR LE ROMAN (35)  
PARIS GALLIMARD 1969 P. 114
- (36) اليوميات ص 92
- (37) يستعمل جزار جسانك مصطلحي PROLEPSE و  
ANALEPSE بينما يستعمل تودوروف مصطلحي  
PROSPECTION و RETOSPECTION مرادفين
- (38) اليوميات ص 97
- (39) اليوميات ص 27
- (40) سيزا قاسم بناء الرواية - ص 59
- (41) اليوميات ص 25
- (42) اليوميات ص 26
- (43) اليوميات ص 109 - 110 - 111 - 112
- (44) اليوميات ص 7
- T. TODOROV. ANALYSE DU TEXTE LIT- (45)  
TERAIRE POETIQUE 2 POINT ; PARIS SEUIL 1968 P. 54
- (46) يجدر أن نلاحظ أن الكلمات النفسية المذكورة هنا تقريبية لأننا  
كثيراً ما نجد صيغة واحدة يقتسمها يومان
- (47) سيزا قاسم بناء الرواية ص 90
- (48) اليوميات ص 50
- (49) اليوميات ص 91
- (50) توفيق الحكيم : زهرة العمر ص 213
- (51) اليوميات ص 27
- (52) اليوميات ص 29
- (53) سمير المروقي وجميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة الجزائرية  
.. الدار التونسية للنشر ط 1 د.ت. 100/99
- يقع في هذا الجدول تمثيل الفترة الزمنية الكاملة التي تدور خلالها  
الحكاية على محور يوافق طولها امتداد محور لغير يمثل وسع النص  
القصصي

- (11) اليوميات ص 51
- (12) اليوميات ص 34
- (13) سيزا قاسم بناء الرواية ص 103
- R. BOURNEUF ET R. OUELLET. L'UNIVERS DU (14)  
ROMAN P. 128
- (15) سيزا قاسم بناء الرواية بجروت . دار التوزيع للطباعة والنشر  
ط 1 1985 ص 34
- T. Todorov. Les catégories du récit littéraire Commu- (16)  
nication 8. Collection points. Paris. Seuil 1981 P. 145.
- (17) توفيق الحكيم زهرة العمر ص 184 - 185
- (18) اسماعيل ادم وابراهيم ناجي. توفيق الحكيم. تونس  
مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله 1986 ص 82 غير أن الاعتماد على  
ما ورد في هذا الكتاب لا يمكن أن يكون ثابت النتائج لأن الكاتبين يذكّران  
تاريخين لكاتبه اليوميات الأولى سنة 1933 في الصفحة التي اقترنا إليها  
والثاني سنة 1931 في صفحة 150 دون أن يعلّنا إلى هذا التناقض
- (19) توفيق الحكيم : زهرة العمر ص 64 إلى الأخر
- (20) توفيق الحكيم . زهرة العمر ص 164
- (21) محمود أمين العالم. توفيق الحكيم مفكراً فناناً. تونس شركة  
الكتاب للنشر والتوزيع 1986 ص 98
- (22) المرجع السابق ص 98
- (23) المرجع السابق ص 98
- (24) عبد الحसन طه بدر : تطور الرواية العربية ص 51
- (25) المرجع السابق
- (26) يوميات نائب في الأرياف ص 6
- (27) يوميات نائب في الأرياف ص 130
- (28) أحمد هيكال : الأدب القصصي والمسرحي في مصر من انقلاب ثورة  
1919 إلى أيام العرب الكبرى الثانية - القاهرة - دار المعارف 1979 .
- ط 2 - 282 - 294
- (29) عالم الرواية L'UNIVERS DU ROMAN ص 131
- (30) اليوميات ص 83
- (31) عالم الرواية ص 134

# النص المكتوب والنص المقروء

إن سيد القاري، يجب أن يكون على حساب صوت المؤلف

على الطرحدوني

## مقدمة

إن العمل الأدبي يمتلك قطبين اثنين أحدهما فني وهو النص لما أبدعه المؤلف أي لبنية فرضية والثانيجمالي وهو تلقي القارئ له. أي أنها تتشكل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل وبين البعدين الفني والجمالي عرف فعل القراءة تطوراً تاريخياً وتضخياً دلالياً لا يسمي في هذا البحث الموجز أن أحيط بها فهذا البحث سيهتم بمحاولة تحديد بعض أنماط القراءة وطرائق ممارستها وتحليلها والاستفادة منها وجانب تلذذ القارئ بها. والتأمل في هذه الدراسة سيلاحظ دون شك أبعاداً دلالية جريئة وأسئلة حادة تطرح نفسها في ذهن المتابعين للنصوص الأدبية وتختلف الأنماط الأخرى خصوصاً بعد بروز مدارس أدبية نقدية لغوية تهتم بالبنية الدلالية والضمونية للنصوص الفنية المختلفة وتقديم إضافات جديدة ورؤى مختلفة. وقد اهتم رولان بارت بهذه الثنائية المزدوجة لما لاحظ الاهتمام بالمؤلف على حساب القارئ. ولذلك سنهتم بهذه العلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ: عن علاقة القارئ بالنص الأدبي أو ما اصطلاحنا على تسميته بالنص المقروء وعن المادة الفنية التي هي النص المكتوب. أي الوليد الجديد.

ولكن قبل أن ننتقل إلى البحث في ذلك. من المفيد أن نبرز بعض الملاحظات الآتية:

1- إن حجم كثير من القراءة كممارسة بيداغوجية بل كتعلل أدبي صواب.

2- إن تميز بين القارئ والقراءة رغم وعينا بأنهما متمازجان فالقراءة هي دائماً قراءة نص أما القارئ فبإمكانه أن يقرأ ويبقى قارئاً.

3- إن نتم بالقارئ المثالي لقراءة للنص والقارئ الفرضي virtue بها هما ظاهرتان نصيتان بل في الغالب بالقارئ المتحقق الذي ينجز قراءات فعلية للعمل الأدبي...

## النص المكتوب

كان المفهوم القديم يعتبر أن هناك عمليتين منفصلتين هما الكتابة التي تتم على يد الكاتب بعد احتكاكه بالواقع والقراءة التي تتم زمناً بعد الكتابة ويقوم بها مجموع القراء بتنوع اتجاهاتهم وقد جاء بعد الستينات جماعة *quel que* اعتبر أن الكاتب قارئ أيضاً فهو يقرأ الواقع به ويحلله كقارئ ثم يحوله إلى مادة الكتابة، وكتيجة لذلك يمكننا القول كما سبقنا إلى ذلك الناقد الغربي تودوروف بأن النص لا يمكن

الحياة. يستدر الكاتب فيها رغم العذاب المتولد عنها وصورة الموت الطافحة والعدم. يقول أحد المبدعين «عندما يفلت مني الحب. وكل الأشياء المحببة الى قلبي. فإنها من طريق الكتابة أستعيد ذلك»

ويقول بدر شاكر السياب: «ان الروي في لحظة الابداع - أي لحظة الكتابة، لحظة المباشرة، تأخذ من ذاته كالزلازل»

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الاطار هو: عملية الكتابة هل تستدعي أن تكون عملية مغلفة أم مفتوحة على ذهن القارئ وطاقتة في تفجير النص الابداعي؟

لا أريد بهذا السؤال الخوض في متاهات تبعثني عن الغرض المقصود من هذا لأدخل في مسألة الغموض ولن يكتب الكاتب؟ هل يكتب لقارئ عادي أم يفترض مسبقاً أنه قارئ ذكي ينفذ الى أعماق أعماق النص الابداعي المكتوب - هل «يستلهم» القارئ ويعطيه كل شيء أم يقنع عليه ويحفظه؟ اعتبر من منظور شخصي بأن المهمة الرئيسية للكاتب أو الروائي هي صنع القارئ أي صنع تقاليد جديدة في عملية القراءة لان المشكلة في رأيي أننا لا نقرأ بآنا أو لا نقرأ بالقدر الكافي، فقد تعودنا على السهولة أي لا نريد أن نرهق انفسنا ونخجل من انتاج خطاب نقدي لاننا مازلنا نقدر ثرائنا وننظر الى من سبقونا نظرة تقديس وأنه ليس في الامكان أحسن مما كان وهكذا نقتل كل ارادة جادة وطاقة معرفية مبدعة. ولهذا تسر ولادة الكاتب الممتاز والقارئ الممتاز والناقد الممتاز يقول أدونيس: لا أكتب

لماذا كلما أوضحت

ازددت غموضاً

إن النص يعتبر في دائرة الغياب في حضور القارئ. له. فالنص المكتوب يضع لنفسه هدفاً . . انه يشير الى نفسه عبر طبيعته التأويلية فهو مليء بالثغرات التي

أن يقول حقيقته الكاملة. فالنص فعل تكوين لا يتحقق الا عندما ينظر اليه كفعل اكتمل في مادة نصية معروفة. ان النص ليس مادة متهيبة، فالسكونية قتل للنص، والنتيجة أنه لا يوجد فاعل واحد للنص so tant بل فاعلون كثيرون، فالنص صيرورة وتحول لا يمكن اعتباره خطاباً موجهاً لقارئ بل يتحدى الواقع والجمود وهنا تكمن ديناميته التي اطلق عليها نقاد «تبل كيل» عبارة النص الاقصى *texte . limite* أي تجاوز.

يبقى النص في دائرة الاتهام والقارئ قاتل له لأنه يطلق الرصاص عليه. اتنا نفق أحياناً مبهوتين أمام أثر أدبي فني مكتوب وقدرة صاحبه على بنائه سواء كان نصاً روائياً أو قصصياً أو فلسفياً أو دينياً أو مسرحياً. . . فيخرج النص من شكله العادي ليمتدح الروعة في أبهى مظاهرها أو لعله الخلود الذي لا يزال سره محل جدل القراء ان لحظة الكتابة نوع من التؤلف المستمر بمعنى انها ابداء للذات وافلات من الزمن الوقتي لانها هي نفسها لحظة الابداع أو لحظة الجنون المعرفي، فنحن من خلال شكل الكتابة أحياناً يمكننا أن نتبين ملامح وخصائص وبصيات من كتبها فنحن قد يقع أحياناً أن نقرأ على قارئ ما نصاً أدبياً أو فنياً ثم نطلب منه اسم صاحبه ليدرك ذلك من خلال روحه والحياة التي تدب فيه. فلا يمكن ابداً بعد ذلك أن نشك في مقولة «الاسلوب هو الانسان ذاته *Le style c'est l'Homme* أو كما يرى فاليري من أن الاسلوب هو سلطان العبارة.

مثل نجيب محفوظ في إحدى المرات: «لماذا تكتب؟ فأجاب: «أكتب لكي أحيأ وعندما أرى ان لا جدوى من الكتابة لا استمر في الحياة» إذن يحارب الكاتب الموت عبر الكتابة وفي هذا المعنى يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش: «وأننا اكتب شعراً : أي أموت فلنذهب قصور الشعر».

إن الكتابة نوع من التزييف المرعب ضد وحشية



ليست ذلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر عبر السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقليدية التي نكتفي فيها بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا بأن معنى النص قد صيغ نهائيا ولم يبق إلا العثور عليه كما هو أو كما في نية الكاتب بل القراءة فعل خلاق يقرب الرمز، ويسير في دروب ملتوية من الدلالات ويمكن ان تتلمس نظرية كاملة للقراءة من خلال الاجابة عن السؤال الشائري: ما هي الكتابة؟ ولماذا الكتابة؟.

### منهج استقبال النص

يعرف سارتر العمل الادبي: «بأنه خلدوف غريب لا يوجد الا بالحركة: ولا بد لابرازه الى الوجود من فعل ملموس هو القراءة».

إن المنهج العلمي لاستقبال النص يحقق قراءة واعية تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا وتتحرر معها من خلال العلاقة بين النص والقارى، فاذا اعتبرنا النص اطارا مغلقا فدور القارى حيثذ هو الانفتاح الى اطار أرحب هير خصوصية النص المكتوب. ان القارى ذكي واع يتوقع نهاية الجمل وسابق للجمله التي يقرأ سابقا لها في مستقبل احتمالي تدعم بمقدار تقدمه في القراءة.

ان الموضوع الادبي فراغ أو فضاء يتطلب من يملؤه، وليس الا الذات القارئة - والنص باعتبارها مشروعا مفتوحا يحتاج باستمرار الى من يكمله على أحسن وجه خاضع لتأثير حرية القارى.

ولا تجدر الاشارة أن القراءة ترتبط بعمر القارى ومستواه الثقافي ونشاطه المهني وسكنه ووضعته العائلية والظروف المناخية التي يعيش فيها.

إن القارى بكل ثقافته ومحيطه الاجتماعي واستعداداته النفسية متورط تماما في عملية القراءة فهو بعيد بناء رسالة جديدة يلتحم فيها جزء من فكر المؤلف المتضمن في الصفحات بفكره الشخصي، ان القارى هو بشكل من الاشكال كاتب أيضا أو بعيد

يملؤها القارى. ولعل كتاب «صناعة النص» لميشال ريفاتار و «الكلام السامي» لجون كوهين قد خاضا في هذه المسألة.. فالاول كان يرمي الى تحديد الظاهرة الادبية في النص - ولذلك قاوم الانشائية التي دعا اليها كوهين لانها في رأيه تحطم النص باعتبارها تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النص كالشرح الادبي التقليدي أو نقد الادب: ثم إنه يرى أن الظاهرة الادبية لا تستوي في علاقة المؤلف بالنص، بل في علاقة النص بالقارى، وهذا ما يؤدي الى خلود النص الادبي، وقام بمحاولة في الغرض نفسه بناها على ظاهرة التقابل والمسألة تبقى شائكة. لان القضية ليست من مجال العلوم الصحيحة بل هي رؤى ومفاهيم مختلفة والمتطبيقات أيضا فالفن أكبر بكثير من شراحه والنص كما يقول «التوسير» لا يوح بكل ما في باطنه، بل على القارى أن يقوم بالكشف، كما يقوم الطبيب به.

ويرى جاكسون ان كل عنصر من عناصر الكلام يولد ست وظائف مختلفة على النحو الآتي ذكره:

- البات — وظيفة تعبيرية.
- المتقبل — وظيفة افهامية
- السياق — وظيفة مرجعية
- العلاقة — وظيفة انتباهية
- النمطية — وظيفة معجمية
- الرسالة — وظيفة شعرية

### النص المقروء

ما القراءة؟ كيف نقرأ؟

ما الذي يجعل نصا مكتوبا على الورق يعود الى الحياة ان لم تبعثه القراءة، تجسده فيصير موجودا بالنسبة لما تثيره لدى القارى من حس الانفعال ليجد ما يفترقه كم هناك من قارى في عملية القراءة؟ لقد اتفق جل النقاد والباحثين على الاقل أن القراءة

كتابة الرواية المقروءة.

إن فعل القراءة علاقة بين القارئ والكتاب فبالقراءة يكتب النص أدبيته فالقراءة جزء من النص فيه جغرافية متنوعة تظل قائمة ولا يمكن الرجوع الى النص في تقديم دلالاته ورموزه لأن القراءة تستطيع تبيان الدلالات المنقوشة والواضحة في الكتابة ما دامت الإشارة التي نريد الوصول اليها في العمل المقروء غير مدركة بالقدر الكافي. من هنا يبدأ نشاط القارئ لحظة خلق الروابط والعلاقات بين الجمل، وعندئذ يقفز على القارئ خارج النص لحظة ادراكه أن الجمل والتركيب النحوية تؤدي وظيفتها وتجاوز حدودها الظاهرية. ومن هنا تبرز قيمة نص عن غيره من النصوص. إنه انفتاح لا نهائي وحركة لغوية لا تقف عند حد، إذ كل قراءة أخرى للنص من القارئ نفسه قد تعيد معنى آخر وتفسر آخر وهذا كله يدل على مدى الثراء الذي يكتبه النص من خلال القراءات المتعددة فالنص الجيد لا يستهلك نفسه لأنه يترك فراغات في شكل حيل أسلوبية يملؤها القارئ.

يقول أحد المنظرين في النقد الأدبي: «إن ما يقوله النص مكتوب لنا موجود وهو في نفس الوقت غير موجود أو بالأحرى فهو لا يوجد إلا من خلال مشروع الرغبة الذي لقي تنفيذه في عملية الكتابة» إن النص لا قيمة له بدون القارئ فهو يصير الى لا شيء في حال غياب القارئ عنه، ودلالة النص هي التي يحددها القارئ. وبالتالي فإنه ليس هناك قراءة واحدة للنص بل قراءات متعددة. إن الأساس السيميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمندلول أي بين ثنائية الحضور الغياب القائمة بينهما، إن الاتجاهات التي عقيت النبوية لاسيما منها اتجاه النقد التفكيكي قد ألغى وأنهى سلطة النص ليحولها للقارئ الذي يصبح خالقاً لها. وأصبح بالتالي هناك عدة مصطلحات

قراءة منها القراءة العمودية والافقية والقراءة الاستساخية وغيرها وهناك من يضع شروطاً مسبقة للقراءة ومن هذه الشروط الامام بالسياق contexte ومعرفة الجنس Genre الذي ينتمي اليه ذلك النص وازضافة الى ذلك يجب معرفة الشفرة code الخاصة بالنص.

وبالرغم من ذلك فلا يمكن تحقيق قراءة موضوعية للنص لأن القراءة تجربة شخصية وتفسير النص هو فهمنا له وللعلاقة بيننا وبينه والنص في جميع الاحوال كما يقول ثودوروف لا يمكن ان يقول حقيقته الكاملة.

إن الامر لم يعد يتوقف عند مستويات القراءة ووظيفتها بل تمتد الى ميلاد علم جال خاص بالتلقي أو التقبل «نظرية التلقي» فتصبح عملية القراءة شكلاً من أشكال الأخذ والعطاء وحواراً بين القارئ والنص.

إن عملية القراءة تتحرك على مستويات ثلاثة مختلفة من الواقع: واقع الحياة فواقع النص وواقع القارئ ثم إمكانية واقع جديد ينشأ من التلاحم الشديد بين النص والقارئ فالكتاب حين يكتب يتوقع من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة ويتوقع منه أن يثري البلاغ الأدبي باضافات شخصية وهذا هو مفهوم تخريب النص أو تفجيره في عملية القراءة. يقول فرويد: «نحن لا نكتب الا اذا تم احواؤنا». والمقصود أن الكاتب كاتب وقارئ أيضاً ولكن بشكل آخر ثم ان العمل الأدبي ليس له وجود الا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق الا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجيد لواقع سبق تشكله من قبل. فالقارئ وهو يقرأ بخنوع ويستعمل أدواته الخاصة ويماور نفسه مثلما يماور الاثر المكتوب. إذ أننا في القراءة نصب ذواتنا على الأثر وتحل فيه حلولاً: كما أن النص المكتوب يثيرنا ويستفزنا ويصب ذواتا كثيرة فينا. ولأن القراءة

القارئ والنص: عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها.

ولعله من المفيد في هذا المجال الإشارة إلى قراءة جون بارس لكتابات «رابلي» Rabelais حين رأى مستويين من القراءة على النحو التالي:

القراءة: Lecture	للمستوى: Niveau	القيمة: Valeur
حرية نسبية Syntagmatic	السطح Surface	مزلية Comique
رمزية جدولية Symbolique Paradigmaticue	العمق Profondeur	مآرانية Méthaphysique

### لغة النص

فما دام العمل الأدبي تعبيراً عن تجربة معينة مر بها الكاتب فلا يمكن التغافل عن المناخ الثقافي العقلي والحضاري والنفس والاجتماعي الذي تم فيه إنتاج ذلك الأثر الفني المكتوب فهذه كلها أمور من شأنها أن تزيد قدرة القارئ على فهم ما يقرأ والاستمتاع به. فالنص يستمد قوته من القارئ لكن الخطر في أن يسقط بدوره في التأويلات.

يرى سارتر، في كتابه «ما هو الأدب»، بأن العمل الأدبي الذي هو نتاج للفكر لا يكون له وجود واقعي الا حين يقرأ ويجب أن يتحقق وهو لا يتحقق الا بالقارئ الذي هو عنصر من الوظيفة اللفظية لان الكتابة بغیر القراءة هي مجرد لغو، كما ان الكتاب الذي لا نجد من يقرأه هو عبارة عن مجموعة من الاوراق الملونة بالحبر. وعلى هذا الاساس تكون الظاهرة الادبية صدام بين قائلين صادرين عن الحرية (الكاتب - القارئ) فالاول فعل انتاج، والثاني فعل استهلاك. ان النص مصدر للذة وامتناع واشباع

على مثل هذا التعقيد والاشكال فقد عمد الباحثون المعاصرون الى تقطيعها الى عدة أسئلة منها: أيكتفي القارئ أثناء القراءة بملاحظة ذاته أم هو يتلقى شيئاً خارجياً؟ وما الذي ينتج في ذهن القارئ وفي ضميره أثناء القراءة؟ وهل القارئ يقرأ تجربة أم هو مفيد أو يترسم خطى قارئه ضمن النص وما الذي يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرؤون.

يؤكد الناقد ريتشارد أنه على النص كي يكون واضحاً أن يقرأ من الداخل ويضيف: «لتدعيم استثمارنا البنوي للنصوص بضرورة أن توجد تواصلًا وقرابة وإعجاباً يؤسس للعملية النقدية مع ما في ذلك من تشاؤم من القراءة الشخصية - لابد من عملية مزدوجة تعتمد الاختزالية التي تنطلق من العمل لتستهدف الحساسية العميقة للكاتب».

وقد نشأت على هامش سلطة القراءة حركة نقدية أخرى هي التناصية (intertextualité) التي تدفع الى ان النص المعين لا يمكن فهمه دون الرجوع الى عشرات النصوص التي سبقته ويرى ميشال فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر.

ويحاول مفهوم التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث فهو الذي يستحضر النصوص السابقة ويكشفها بوعيه داخل النص المقروء. ويكون دور القارئ حاسماً ولا يفهم من ذلك ان القراءة تزغزع الخطاب من موقعه، فليس ذلك قصد الاحلال في مكانه، وتبؤاً مكانته، فمواجهتها ليست عدائية انها قصد التواصل مع الآخر والانفتاح عليه.

وترى النظريات المعاصرة ان عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص الى القارئ الى النص فيقدر ما يقدم النص للقارئ يضيفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية باحساس القارئ بنوع من الاشباع النفسي والنصي وتلاقي وجهات النظر بين

ويؤول مضمونه وقد يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً ويكون لنا إذن ثلاث فئات متباينة: القارئ العادي - والقارئ الناقد والقارئ الكاتب.

### خاتمة

إن النقد العربي مقتصّر في مجال النص وعلاماته وسائر الدلالات الأخرى فهو لا يزال يدور في بحث الأيديولوجيات والمذاهب والمدارس، ومازال يفرق في عرض الأفكار النظرية دون أن يتبّه جن مهمته الأساسية هي تقديم نموذج في القراءة لأن الأثر الفني لا يمكن أن يستهلك فهو طاقة مضيئة تملك القدرة على التحريض البعيد المدى فالقراءة ليست عملية سكونية مغلفة بل ديناميكية فعالة، إنها تعامل حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابل للنمو فهي تهيء اتصال الأبدع بالابداع وبالتالي فإن كل قراءة لاحقة ستكون إضافة للقراءات السابقة، ونتيجة لذلك نقول إن تراثنا لم يقرأ بعد والاعمال الفنية لا تزال تنتظر القارئ...!

### الهوامش

- درجة الصغر من الكتابة { رولان بورت
- لذة النص
- صناعة النص — ميشال رفاتر
- الفكر العربي المعاصر : عدد 94/84 : فصل من سلطة النص إلى سلطة القراءة.
- ديوان بدر شاكر السياب - وأدونيس

ومؤانسة بالنسبة إلى الكاتب والقارئ على السواء. ويرى رولان بارت في كتابه لذة القراءة Plaisir de lire بأن هناك بين القارئ والنص علاقة اشتهاه متبادل بالمفهوم الجيني للكلمة يقول رولان بارت: «النص موضع لذة ومتعة النص لا تكون غالباً إلا اسلوبية، وقارئ النص أو كما يسميه بارت: البطل - النقيض وهو يتلذذ باعتباره أن كل خطاب ناقص. ويرى بارت في عملية القراءة أربعة أنواع من القراء: \* القارئ الموهوس: الذي يتلذذ بانتاج خطاب مواز للنص: أي الناقد اللغوي والسميائي. \* القارئ المستعري: الذي يتلذذ في دوامة النص واللغة التي لا قاع لها ولا حقيقة.

• القارئ البارانوناكي: الذي ينتج على هامش القراءة نصاً هذيانياً.

• القارئ الفيتشي الذي يتلذذ بمضائق معينة في جسد النص.

وهكذا نلاحظ استعمال بارت لمفاهيم ومصطلحات علم النفس، وهكذا فولادة القراءة تملن موت الكتابة وتصبح القراءة إعادة كتابة النص لا استهلاكه استهلاكاً سلبياً يجهز عليه. إن البساطة رداءة فلا بد أن يكون النص المكتوب مشاكساً للقارئ وأن تكون للقارئ جمالية في تلقي النص الأدبي. ويمكن للقارئ الاستجابة له بأشكال مختلفة فقد يستهلكه أو يتقده، وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتع بشكله

# رؤية طه حسين لعلاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية

منية الحامدي

الأصالة/ والمعاصرة أو القديم/ والحديث أو التقليد والتجديد أي في التعارض الذي افترضه الرواد بين الثقافة العربية الإسلامية بكل مقوماتها وخاصة بمقومها العقائدي الديني وبين الثقافة الغربية المتفوقة علميا وعسكريا وسياسيا.

وبذلك فقد مثل الغرب بالنسبة الى المثقفين العرب الأوائل - أي منذ أن تمّ هذا اللقاء في منتصف القرن التاسع عشر - مثل العدو والنموذج في نفس الوقت أو كما قال هشام شرابي: «إن مشكلة النخبة المثقفة العربية في علاقتها بالغرب تنبع من تلك الازمة، التضمنية في الموقف العربي والتي تتمثل في اضطرابهم لمعارضة الغرب سياسيا، وإن يتقبلوا في نفس الوقت تقاليده الانسانية وتكنولوجياه الحديثة»<sup>(1)</sup>.

أما التعارض بين القديم والحديث والأصالة والمعاصرة والثقافة العربية والثقافة الغربية، فيكمن في ما يشعر به النخبة المثقفة المسلمة من الاخذ بمنتجات هذه الثقافة الغربية المسيحية الفكرية والعلمية. وما يمكن ان يقود إليه من تهديد لقومات الذاتية العربية الإسلامية، وقد أدى هذا الانجذاب إلى الثقافة الغربية والتشبث بالثقافة العربية التي تميز الوعي العربي الحديث بنوع من القلق والاضطرابات والتمزق الفكري الناتج عن احساس المثقفين العرب

ان علاقة الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الغربية قد طرحت على الفكر العربي الحديث والمعاصر، وقد اختلفت مواقف المفكرين العرب من هذه العلاقة. واختلف تعاملهم معها حسب المنظومات الفكرية التي كانوا يصعدون عنها، والاطروحات التي كانوا يدعون عنها.

ولكن ندوس رؤية الدكتور طه حسين لطبيعة هذه العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية يجب ان نشير إلى المواقف التي سبقته وننزل القضية في إطارها التاريخي والحضاري.

إن اللقاء الحضاري الذي جمع الشرق بالغرب أو الحضارة العربية الإسلامية بالحضارة الغربية هو القادح الأول لاثارة هذه القضية إذ أن هذا اللقاء قد تم في مناخ غلب عليه منطق التحدي والغزو. فقد كان حلة مشعل الحضارة الغربية ممن يحملون في نفس الوقت أسلحة الاستعمار.

ولذلك كانت أولى القضايا التي وجب على المثقف العربي حلها هي علاقته بالغرب. وقد تمثلت تلك العلاقة في بعدين أساسيين: يتمثل أولهما في التنافس بين رفض الغرب على المستوى السياسي والعسكري وتقبله على المستوى الحضاري والفكري والثقافي - بينها يتمثل الآخر في التعارض بين ثنائية

أقام على أسامه السلف الحضارة الاسلامية - ونتيجة لهذا الصراع الخارجي مع الحضارة الغربية فقد اتخذ الصراع الثقافي الداخلي طابعاً دينياً سياسياً في الدرجة الاولى وهذا ما يفسر كيف ان التراث قد شكل بالنسبة الى الطرح السلفي ضمانة في المواجهة مع الغرب، وكيف كان يغالي في حميده واللجوء اليه بقدر ما يشعر. ان الخطر الذي يهدده من الخارج أقوى ومن هنا صار النتاج الثقافي الذي انتجه السلف رمزاً للشخصية العربية الاسلامية - وصار كل ما يخلخل صورته وكانها يخلخل هذه الشخصية ذاتها<sup>(2)</sup>.

ومن هنا ايضا أصبح التراث كانه فضاء من النصوص مثالي متعال عن النقد وتحول النص التراثي الى سلطة مرجعية تفرض على الفكر المحدث تقييدها لخياره الحضارة ومن هنا جاء شعار القياس الذي صاغ الحل للازمة الحضارة - المتمثلة في تحالف العرب المسلمين - صياغة مفادها انه لا يصلح امر هذه الامة الا بما يصلح به امر اولها.

لذلك كانت الاجابة الثانية على السؤال السابق هل انه يمكن الاخذ بأحسن ما انجزته الثقافة الغربية المعاصرة مع الابقاء على أحسن ما ابدعه السلف أي أن الخطوة التي سعت الى تحقيقها فئة أخرى من المثقفين العرب في القرن الماضي، وبداية هذا القرن هي التوفيق بين التراث العربي الاسلامي ومنجزات الحضارة الغربية - ولم تكن هذه الفئة الاصلاحية المتحررة في جوهرها اكثر من نزعة محافظة في اطار المحافظ، ولكنها مسلحة بادراك عقلي لوضعها - ولتقتضيات العلاقة مع الغرب - ولذلك فتحت الباب امام اقتباس فكر الغرب وشرعت للاستفادة من علومه ومعارفه وادارته ونظمه ومؤسساته وهذا ما عكسته لنا كتابات خير الدين التونسي ورفاعة الطهطاوي وللانتاج بهذا الموقف فقد سعى هؤلاء المثقفون الى التوفيق بين الموروث والمقتبس وازالة التعارض الظاهر بين ما يدعون الى اقتباسه من الغرب

المسلمين بضرورة الجمع بين طرفين كانا لا يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان وهما: الثقافة التقليدية الموروثة من جهة، والثقافة الأوروبية الواردة من الغرب من جهة أخرى. وكان السؤال الذي بدأ يطرح نفسه على المفكرين العرب المحدثين هو: هل من سبيل الى الجمع بين الثقافتين في وحدة عضوية واحدة لا تتخلل عن أصلاتها وعن خصوصيات هذه الاصالاة العقلانية والفكرية والحضارية - ولا تقتصر عن مساهمة العالم المعاصر؟

وجاءت الاجابات مختلفة متباينة حسب الظروف التي ظهرت فيها - وحسب الاليات الذهنية التي وظفها كل مفكر لفك التناقض بين طرفين الاشكال وقد كانت الاجابات الاولى التي جاءت في مفونات رواد القرن التاسع عشر مبنية على طرف واحد من طرفي المعادلة الحضارية ومقضية للطرف الثاني. فقد تضمن استنجامهم بالتراث وبالثقافة العربية الاسلامية - ودعوتهم الى التمسك بها رفضاً لمنجزات الحضارة الغربية المعاصرة ولقيمتها ومؤسساتها وأصبح كل ما انجز في هذه الثقافة العربية من فكر وابداع سند عربي في عملية تأكيد الذات والدفاع عن هويته ورد الغزو الغربي - وظهرت نتيجة لذلك مقولة احياء الثقافة والتراث في كتابات مثقفي القرن التاسع عشر كنوع من التسليح الذي مارسه الرواد تعويضاً عن تراجع الحاضر وكضرورة حضارية للدفاع عن الأنا في وجه تحديات الآخر الغربي المتفوق عسكرياً وسياسياً ومعرفياً وثقافياً.

وأصبحت بذلك اشكالية عصر النهضة الاساسية هي اثبات ان الثقافة العربية الاسلامية اكثر غنى واكثر عقلانية من الثقافة الغربية المعاصرة حتى وان كانت هذه الثقافة متفوقة في العصر الراهن في نظمها ومنجزاتها وعلومها - وان تأخر العرب المسلمين اليوم لم يكن الا بسبب ابتعادهم عن الدين الاسلامي الذي

وبذلك تفهم كيف ترحم وشجع على ترجمة اليونانيات مستهديا باستاذة لطفي السيد الذي نقل «ارسطو» الى العربية، اما طه حسين فقد ركز على التراجميديا الاغريقية، ونقل أغلب آثارها الى العربية.

وان ما كان يهدف اليه طه حسين هو ترسيخ فهم جديد لعلاقة مصر باوروبا، وهو فهم مؤسس على اعتبار التراث انسانيًا شاملا لكل الثقافات البشرية منذ اقدم العصور - وإذا ما ادرجنا الثقافة العربية ضمن مكونات هذا التراث - فإننا سنكتف عن صد انفسنا بفعل مركبات النقص عن ثقافات الآخرين وحضارتهم.

كما ان خصوصية مصر التي تميزها عن باقي البلدان العربية من شأنها ان تشرع لهذا الاتصال القوي مع أوروبا.

ذلك ان تاريخ مصر في نظر الدكتور طه حسين قد تحقق هويا مع اليونان من خلال الصلات العنصرية الجوهريّة بالمدنيت الغربية. وان مصر قد استعادت منذ ابن طولون شخصيتها القديمة وليس على هذه

الشخصية خطر من الحضارة الحديثة، كما لم يكن على الشخصية اليابانية خطر من الحضارة الحديثة. ولست ادري لم تضيق شخصية المصريين اذا ساروا سيرة الاوروبيين ولا تضيق اليابانيين. مع ان مصر من المجد والسابقة ما ليس لليابان مثله»<sup>(6)</sup>.

- وحاضرها يقتضي منها هذا الاتصال - خاصة بعد ان احرزت استقلالها<sup>(7)</sup> فقد اعتبر طه حسين ان مصر تبدأ بهذه المعاهدة عهدا جديدا من حياتها «ان اكتسبت فيه بعض الحقوق، فان عليها ان تنهض فيه بواجبات خطيرة». اذ ان هذه الحرية وهذا الاستقلال ليسا غاية، وانما هما وسيلة الى المدنية الحديثة، التي لا يمكن ان تدركها الا اذا جدونا حذو اوروبا في نظام الحكم الديمقراطي. وفي مؤسساتها الليبرالية والقضائية والاقتصادية وقد رأى في اوروبا مركز

عميقة - ولكنها تنفرد بجملة مشخصات «وبعد فم مشخصات مصر واضحة بينة، يشخصها اقليمها الجغرافي الذي تعيش فيه، ويشخصها دينها، وهل ندعو إلى أن تنفى مصر في أوروبا إذا دعوناها إلى أن تحتفظ بهذا الدين وتلائم بينه وبين مقتضيات الحياة، وتشخصها لغتها العربية وتراثها الفني والأدبي ثم يشخصها تاريخها الطويل العظيم»<sup>(8)</sup>.

2 - أما الفكرة الثانية فهي انه منذ فتوحات نابليون ينبغي ان نتجه إلى اوروبا التي يشكل البحر الابيض المتوسط همزة وصل بينها وبين مصر وليس مجرد حائز مائي.

وفي هذا الاطار ينبغي ان نفهم فكر طه حسين واهتمامه بتاريخ مصر القديم وبأوروبا وبثقافتها في نفس الوقت حتى لا تبقى مصر معزولة عن منجزات اوروبا وحتى تتجاوز حالة التخلف المرامي وتتحقق بالامم الراقية التي تحتل مركزا لسطرة في الحضارة المعاصرة لانه لا يريد لمصر: «ان ينشأ تاريخها بما كان لها من سيادة ومجد وفضل على الحضارة، فتجيبه بان هذا حق ولكنها الان عيال على اوروبا وستظل عيالا على اوروبا لانها متمسكة بحياتها الحاضرة ولا تريد ان تأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية»<sup>(9)</sup>.

وقد تأمست دعوة طه حسين للاخذ بالحضارة الأوروبية والاتصال بالثقافة الغربية على مبدأ الاهتمام بالجذور: جذور النهضة الأوروبية، ذلك ان عصر النهضة هو عصر انبعاث الكلاسيكات اليونانية واللاتينية، ولهذا فان انجماها نحو اوروبا لا ينبغي محاصرتها في حدود انجازاتها الحديثة، بل لا بد من البحث عن النبايع الاولى، وذلك حتى تتكامل الصورة الشاملة للحضارة الأوروبية الحديثة، بمقدماتها، بدلا من الاقتصاد على نتائجها.

فالوعي الحضاري المتكامل هو لب تفكير طه حسين حول علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية.

الاتصال وانتهت الى غايته ، فاصبحت مشاركة بالفعل في الحياة العقلية الاوروبية ، وها نحن اولاء قد ظفرنا بحريتنا ، وكان الحق علينا ان يدفعنا هذا الظفر دفعة قوية الى الامام . ولكن ما نزال بعد الاستقلال كما كنا قبل الاستقلال نسبح العالم جمجمة ولا نريه طحنا<sup>(8)</sup> .

وبذلك فتح طه حسين لمصر مجال تحول لا نهاية له راسخة جذوره في التاريخ وممتدة الى الحاضر - وبذلك يصبح المقتبس مشروعاً - وتصبح سبل التحول كلها نابعة من الممارسة التاريخية - وتتعهد المحاولة التوفيقية التي ظهرت في خطاب السلفي او الاصلاحي - لان الاساس الذي قام عليه موقف طه حسين وظهر في خطابه الثقافي والفكري هو اساس ليبرالي يؤمن بالانفتاح ويعتبر ان اقتفاء مصر لاثار اوروبا لا يعني انفصالاً عن خصوصياتها وتراثها .

ان خطاب الدكتور طه حسين يمكن ان يعتبر ابرز خطاب مثاقيل بمستقبل العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية ، بل ويقوئ هذه العلاقة وآثارها الايجابية على مصر بالذات ، في اطار المدرسة الفكرية الليبرالية لمخفي مطلع القرن العشرين - ولكن تميزه عن المثقفين الاخرين يتمثل خاصة في انه ركز على مسألة التعليم ونشر الثقافة منظراً في كتاباته ، اولا ثم محاربا في مناصبه السياسية التي تولاها فيما بعد . ولكنه لم يهتم بالمسألة الثقافية معزولة عن الميادين الاخرى التي تنزل فيها الثقافة والتعليم ، بل طرح بالوضوح ذاته ، المسألة الحضارية باكملها ، وكان بالفعل ابرز صوت في الثقافة العربية المعاصرة ، يطرح الثقة بالغرب والحضارة الاوروبية ، ويدعو الى قبولها كاملة بمثل هذه الجرأة والصراحة والانفتاح ، قبل أن تتور الحركة الاسلامية على الانجلاء العلماني الليبرالي الصريح في الفكر العربي المعاصر . لذلك نجده يهتم في اطار اهتمامه بالقضية الثقافية ، بالسياسة ونظام الحكم

الحضارة في العصر الحديث وهي لم تبلغ هذا المستوى الا بفضل نوع من التوازن الذي يترك للعقل حريته في الحكم وسن الشرائع التي تستهدف العدالة بين افراد الشعب وفي اقامة أنظمة عادلة تحترم القانون ، وتوفق بين المصالح لذلك يرى صاحب «المستقبل» ان العرب ، وان مصر بالذات لا يمكن لها ان تكون متمدنة ، ما لم تنتم الى امة متمدنة ، وكي تكون متمدنة ينبغي ان تنتمي الى امة ديمقراطية ، ولا تكون ديمقراطية الا اذا كانت لها حكومة مسؤولة امام مجلس نيابي منتخب انتخاباً عاماً .

لقد اعتبر طه حسين اتفاقيتي سنة 1936/1937 عهد تصالح جديدي بين مصر واوروبا بعد ان انتهى خصامهما السياسي ، ومعاهدة استقلال والفساء الامتيازات .

كما رأى ان هذه المعاهدة قد جعلت من المهزلة امام الفكر العربي وخاصة المصري - المصاحف التفكير في العودة الى احياء نظم عتيقة قديمة لانه سيجد امامه عقبات لا تذلل وهي عقبات داخلية يضعها المصري الحريص على التقدم والاعخذ باسباب الحضارة واخرى خارجية تتمثل في اوروبا ذاتها التي عاهدتها مصر على ان تساهلها وتسهر سيرتها . ومنطلق هذا الرأي هو نفس الفرضية التي انطلق منها لينرج الثقافة المصرية في التراث الانساني العام - والقائمة على مقولة «العقل المصري» الذي يشارك العقل الاوروبي الغربي جذوره الحضارية منذ اليونان والرومان عبر الرابطة المتوسطية .

لذلك فهو يرى المعاهدة تصحيحاً لمسار العلاقة بين مصر واوروبا : ويشير الى تلك الامم التي اتاح لها استمتاعها بالاستقلال السياسي من الحرية في تنظيم الامور - ما لم يتح لنا الا منذ وقت قصير جدا فهذه الامم قد اسرعت الى الحياة الاوروبية الحديثة فارتفعت بها اتصالات لا ترد في ، وما اسرع ما انتفعت بهذا



الكتابة الادبية عند الدكتور حسين حيث ركز قواعد مشروعه في ظل الاتجاه الليبرالي الذي كان يطمح الى توطيد كيانه في الحياة المصرية عامة .

ان اصلاح التعليم ورفع الامية ليس الا جزءا من الجهود التي دعا اليها طه حسين لانجاز المشروع الثقافي الذي حدد ركائزه ولان مصر اذا نظمت شؤون التعليم المدني والديني ، لا ينبغي ان ترضى ولا ان تطمئن ولا ان تتحدع نفسها ولا ان تظن انها أدت كل ما يجب عليها للثقافة فانها ان نهضت بكل ما طلبنا اليها ان تنهض به لم تتجاوز ان تؤدي ما عليها من الواجب لنوع بعينه من انواع الثقافة الرسمية المنظمة .

وهناك واجبات اخرى يجب ان تؤديها مصر دولة وشعبا لانواع اخرى من الثقافة ، ليست محصورة في المدارس ولا مقصورة على معاهد التعليم<sup>(13)</sup> .

ان الدكتور طه حسين يقدم لنا تصورا شاملا للثقافة يتجاوز الحدود الضيقة للتعليم ، فالتعليم ليس الا مسلكا من مسالك الثقافة بشقيه : المدني والديني - ولكن الثقافة تشمل كل مظاهر النشاط الفكري والابداعي والعلمي والمعرفي . وهي التي بقيت مقصورة في نظر طه حسين عن ان ترتقي من مرحلة الاستهلاك الى مرحلة الانتاج : الانتاج الفكري الذي يمكنها بمقتضاه ان تصدر متوجاتها الى الامم الاخرى وان تعرف بفكرها وبابداعها شعوبا اخرى . وهذا هو الاساس الذي تقوم عليه رؤية طه حسين لعلاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية ان اقصى ما يطمح الى ان تتجزه الثقافة العربية هو ان تبلغ مستوى الندبة مع الثقافة الاوربية ، تلك الثقافة التي تحتل المركز في الفترة المعاصرة وهذا ما صاغه صراحة في قوله في خاتمة كتاب المشروع الثقافي : «ولا بد من ان يتعاون الشعب والدولة على ان تتجاوز الثقافة الوطنية حدود الوطن فتتدفق ارضا اخرى قد تحتاج الى هذا الغذاء المصري وتتصل بامم اخرى راقية قد لا تكون

القيمة وترسيخها في ممارساتهم وتفكيرهم : «والواقع اني معجب هؤلاء المثقفين من المصريين فهم قد بذلوا من الجهد واحتملوا من العناء : نشأوا في بيئة معادية للثقافة أشد العداء بمناعة لها أشد المياعة ، قاومهم الشعب لانه لم يفهم عنهم ، وقاومهم السلطان الظاهر لانه اشفق منهم ، وقاومهم السلطان الخفي لانه رأى فيهم قادة الحرية والهداة الى الاستقلال»<sup>(12)</sup> ولا يخفى ما في هذا الموقف من تضمين لتجربة طه حسين مع اعداء الحرية ، فهو ذاته قد هوجم وصودر كتابه «في الشعر الجاهلي» هاجمه الأزهر وهاجمه الشعب ، لانه رأى في دراسته تحمرا على المقدسات ، واقتحاما للنظام الفكري للمجتمع المصري والسلطة في نفس الوقت .

فقد هوجم الدكتور طه حسين لانه بحث بحرية في التراث الشعري العربي ، وصرح بحرية بتنتاج بحثه ومفاد هذه النتائج ان النسيج اللغوي والبلاغي للشعر الجاهلي الذي استقر في الوجدان المتوارث اذ انما يمت الى العصر الجاهلي ، هذا النسيج بصورة واوزانة واخيلته ومعتقداته يحمل الدليل على ان هذا الشعر يمت الى صدر الاسلام ، وهو بذلك قد دعم الرؤية التحررية الوافدة على الثقافة العربية الاسلامية بشاهد خطير عند الفكر السلفي المحافظ هو اللغة .

تلك كانت الخلفية التي تحرك الدكتور طه حسين في مواقفه وفي مختلف كتاباته الفكرية والنقدية - وهي تستند الى رؤية ليبرالية للفكر والثقافة - وهي الرؤية التي كانت تواجه المدرسة المحافظة وتدعو الى الانفتاح على الثقافة الانسانية . وتتجاوز الحدود الاقلية الضيقة - وهي رؤية ايضا قد ظلت من الثوابت في كتاباته التأسيسية - وكتابات المواجهة والوضوح ذلك ان مشروعه الثقافي يستمد نموذجه من الدولة الليبرالية الغربية ومن مبادئها التي أفادت منها مصر في بداية مشروعه الليبرالي وخاصة بشر قيمة الحرية التي امكن لطله حسين فيما بعد ان يوطد فيها أسس كتابة نقدية - وتعتبر هذه المرحلة فعلا مرحلة خصب في

واستعادة لمركزات هذه الأصالة - وهو خطاب يتضمن خطابا موازيا يقوم على إزاحة الغرب وعدم الاعتراف به وتغيبه ولو شكليا. وتضخيم التراث واسناد الدور له في تأسيس الأصالة كواجهة لرد الحضارة الغربية المعاصرة، هو في وجه من وجوه اسناد هذه العلاقة التي وهنت وربطها برموز تضمن لها البقاء، فقد تحول رمز الهوية مثلا الى ركيزة ثابتة وتحولت اشكال التراث الاسلامي الى رموز متضمنة لحلول الحاضر وهو موقف قد رأى في الثقافة الغربية خطرا على الأصالة العربية - لانه وعى بان هذه الثقافة تمارس نوعا من الانقصاء الحضاري على بقية الثقافات الاخرى بإزاحتها عن مركز المبادرة والفاعلية، وبإفقادها قيمتها التاريخية والمعرفية.

ولكن بعض التيارات الاخرى قد حاولت فك التعارض بين تراثها والثقافة الغربية وحاولت تجاوز الموقف الاسترادي الذي بحث عن الحلول في التراث وفي الأطر الثقافية القديمة - لان هذا الموقف يفقد الامة التي تمارسه المبادرة التاريخية والفاعلية الراهنة ولان مسألة النهضة ليست معلقة على التراث او على الثقافة الاصلية، وانما على شروط تاريخية وسياسية واقتصادية واجتماعية، ولان ما كان عاملا من عوامل النهضة التاريخية الماضية ليس بالضرورة عاملا في النهضة المقبلة والمستشفرة.

ولعل من الاسباب التي جعلت النهضة تبقى حلما، ومشروعا ولم تتحقق هو ان هذه النهضة أصبحت هاجس الفكر العربي منذ اتصل بالفكر الغربي واشكال النهضة قد مثل بالنسبة الى بعض المثقفين اختيارا بين القيم القديمة والقيم الحديثة. ولم يبق لهم من وسيلة لتجاوز الشعور بخطر الحضارة الغربية الا الاحتياط بالتراث وبالماضي لانتقاذ الذاتية العربية الاسلامية المهددة باعتبارها تميزا وخصوصية، قبل ان تكون استقلالا حقيقيا وفاعلية.

محتاجا الى ثقافتنا المصرية، ولكننا نحن محتاجون الى ان نعرف لنا هذه الامم باننا لسنا خاملين ولا خامدين ولا قاعدين ولا عمالا، ولا يد ان يتعاون الشعب والدولة على تحقيق الصلة المنظمة المحيصة للنتيجة بين مصر وبين الثقافات الاجنبية، في اختلافها وتباين لغاتها ومنهجها، لان مشاركتنا في الحياة الثقافية لا تكاد تذكر، ومستظل مشاركتنا في الحياة الثقافية ضئيلة وقتنا يختلف قصرا وطولا باختلاف ما نبذل من جهد، وأخشى ان يكون تقصيرنا في ذات الثقافة شديد الخطر على مكانتنا السياسية والاقتصادية، لان الفوز في السياسة والاقتصاد لا يتأتى للامم الجاهلة، ولا للشعوب الغافلة، ولا للدول التي لا تمنح الثقافة من عنايتها الا حظا يسيرا<sup>(4)</sup> لان الاستقلال الثقافي لا معنى له الا اذا كان اخذا وعطاء: اخذا لما تنتجه الامم الاخرى من انواع المعرفة، واعطاء لما تنتجه نحن من انواع المعرفة.

تلك هي زبدة رؤية طه حسين في هذه القضية وهي رؤية كما تبيننا اسسها متكاملة تقوم على تصور حضاري شامل ينزل القضية في اطارها السياسي والاقتصادي والاجتماعي والحضاري الشامل، وهي رؤية تستحضر دائما وبكثافة النموذج الغربي: نموذج الثقافة الغربية المعاصرة - لان هذه الثقافة او بالاحرى صعود هذه الثقافة الى مركز العالمية هو الذي كان الحافز امام اثاره هذه القضية - وهو صعود قد استغزى الفكر العربي المعاصر الى اقتراح حلول ومواقف للزامه الحضارية التي وعى بها - وهي حلول يمكن اختزالها في علاقة القديم بالحديث او الاصالة بالمعاصرة، او التراث بالحداثة.

وان كانت بعض التيارات صاغت حلولها على اساس المفاضلة بين احد طرفي الثنائية: القديم/الحديث او الاصالة والمعاصرة - وخاصة التيار المحافظ الذي رفع آلية الاحياء كضمان للاصالة

التوجه الملتزم في شعر السياب

# ديوان «أنشودة المطر» نموذجاً

يوسف الحناشي

تهجد

تحديد لها، من نحو قولهم «الأبراج العاجية» والمتهريون من الواقع» والأدب الشعبي» والشعراء الذاتيون<sup>(2)</sup> وتوجه «نازك الملائكة» أصابع الانهم إلى هذا التيار لأنه لم يهر اهتماماً إلى الجانب الفني، وترى أن أصحاب هذه الدعوة اقتصر على حصرها في «الوطنية» فحسب، وترجع الشاعرة التوجه الملتزم في نهاية الأمر إلى ثلاثة مضمونات أولاً «الفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الإنسان». فلن يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها ينبغي له أولاً أن يتخلص من إنسانيته، فلا يجب قوس قزح، ولا يفعل لمنظر الحصاد... وثانيها «الحكم بأن «الوطنية» معنى مرادف للكفاح السياسي، وهذا يخالف للمعنى الحقيقي للوطنية، معنى حب الوطن العربي وحسب... وترى أن الوظيفة الوطنية الحقيقية هي التي تتوجه إلى تنقيف الأجيال وتربيتها وإعالتها، ثم تضيف المضمون الثالث المتمثل في «الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع، وإنما هو واسطة لغايات أخرى<sup>(3)</sup> ويتضح من خلال هذه المواقف معارضة «نازك الملائكة» للتوجه الملتزم، ولقد سعت إلى إيجاد تبريرات فكرية كثيراً ما تنتقص إلى الصحة حول ما يسمى «بالالتزام» في الأدب متأسية أن هذه الدعوة لا تتبني على مضمون الأدب فحسب بل على شكله أيضاً، ثم إن «الوطنية» الصحيحة هي التي تتبني على مراعاة المصلحة العامة

أن توجه الأدب العربي إلى الالتزام بمفهومه الاشتراكي أو الوجودي الفلسفي، لم تتضح معالها إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وقد بدأ الفكر الاشتراكي يتسرب إلى الأدب العربي قبل هذه الفترة، وظلت بؤادر ذلك عند سلامة موسى الذي نشر كتابه «الاشتراكية» سنة 1919، ثم تبعه لويس عوض جامعا بين الشعر والنقد، ثم محمد مندور متبياً «النقد الايديولوجي»، وما عدا ذلك فإن التأسلات الاجتماعية وأحياناً السياسية تنعدم فيها الرؤيا المذهبية المحللة لأوضاع المجتمع والمتطلعة إلى تغيير يمس بأهم مقومات البنية الاجتماعية. ولم يعرف الالتزام الاشتراكي، في الشعر، مدناً ملحوظاً إلا مع تيار الشعر الحر، عقب الحرب العالمية الثانية، وأخذ بدر شاكر السياب فيه موقفاً ذا بال وخاصة في مرحلة ديوانه «أنشودة المطر»، وقبل أن تتبين معالم التوجه في هذه المجموعة الشعرية، نرى أن نستطلع تصور المسألة عند بعض رواد الشعر الحر، ولعل أبرزهم الشاعرة «نازك الملائكة» التي يعود نشر فصلها «الشعر والمجتمع» الوارد في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» إلى تاريخ جويلية 1953<sup>(4)</sup>، وأول ما يباغتني في موقف «نازك الملائكة» مبادرتها برفض بعض مصطلحات هذا التوجه، قالت: «... وأول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تلتهب إلى أن الشعر يجب أن يكون «اجتماعياً» أنها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لا تحاول

ومنها المندالة الاجتماعية، ولا يتحقق التهذيب الشامل المهادف للمجتمع دون طرح إصلاحات أخرى عديدة تتعلق بالبنى المختلفة المؤسسة للمجتمع، ولكن يبدو أن «نازك الملائكة» غير مقتنعة بهذه الخلفية أن لم تكن غير ملقمة بها. وبعد عز الدين إسماعيل من أبرز الدارسين الذين سحوا إلى تنزيل المسألة تنزيلا لا يخلو من موضوعية<sup>١٠</sup>؛ وقد رأى أن «أبرز ما يميز شعرا من المعاصرين أنهم يعون تجاربهم وعيا كافيا، ويدركون حقيقة مواقفهم المختلفة، وكيف تتخذ هذه المواقف - رغم ذلك - مضمونا واحدا... ويستعرض عز الدين إسماعيل تجربة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي يجمع بين تجربته الذاتية في الشعر وانتهائه إلى الالتزام حين يقول: «... ما ليث أن وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الأول «مدينة بلا قلب»، نموذج الغريب في المدينة، خاصة بعد أن توي والذي فأصبح إحساسي بالغربة قويا وإن لم يصل أبدا إلى القناعة... ذلك لأن حنيني القديم لعالم واقعي أفضل عاد إلى الظهور، حين تهبأت مجموعة من الظروف جعلتني أومن إيماناً عميقاً بالاشتراكية والوحدة العربية. لقد أمدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع، وهو نموذج الثوري المثيق...<sup>١١</sup> ويلخص حجازي رأيه هذا في قوله: «إن قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا...<sup>١٢</sup> ويلذهب عبد الوهاب البياتي إلى نفس التأويل لتجربته الشعرية وذلك حين يؤكد أن المعاناة الذاتية نفذت به إلى الحاجة إلى الالتزام، يقول: «عندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينات، كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محط ينجيم فيه اليأس على كل شيء. وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء. لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم، ولكنني اكتفيت بتصويره، وعندما تجاوزت

مرحلة التصوير، لم يكن ذلك مرتبطا بالشعور على مبرر اجتماعي للتمرد، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه - دون الثورة - هو بدائية الالتزام...<sup>١٣</sup> كوليس الالتزام عند البياتي موقفا مجردا، منبثا عن الواقع بل إن «اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير، واكتشاف بؤسها المزفر... هو الذي غذى هذا الالتزام وزاده نهاء. وتنتهي هذه المواقف بعز الدين إسماعيل إلى تأليف مراحل للشعر المتمزم، تنوزع مواقفه إلى أربعة: موقف المواجهة الذاتية، إذ أن «هذه الرحلات (داخل الثلاث) لم تأخذ لدى الشاعر طابع التوقع، بل حل العكس، وجدناه، يلقي بنفسه في غبار الوجود مستكشفا له، وإن كانت الحقيقة أنه يستكشف ذاته من خلال هذا الوجود...<sup>١٤</sup> ثم يليه «موقف الغربة»<sup>١٥</sup> ويعد الناقد «انتقالا بالنسبة لبعض الشعراء، يمتص فيه الشاعر كل ألوان المعاناة التي تباعد بينه وبين الواقع، وتحول دون اندماجه فيه». «ثم تنتقل إلى «موقف القروسية» وفيه تلويح بالرغبة في الاطاحة بالعوالم الفاسدة، وسلاح هذا الموقف الكلمة الجديدة التي تطارد الكلمة الزائفة»، ونذكر أخيرا «موقف التمرد» وله وجوه ثلاثة عرفها الشعر العربي المعاصر: التمرد الميتافيزيقي، والتمرد الرفض، والتمرد الثوري. ويلخص البياتي هذه المواقف الأربعة والوجوه الثلاثة للتمرد حين يقول: «ولقد يمكن أن ننظر إلى التمرد كحلقة أولى في العملية الثورية، بالنسبة لل فرد أو المجتمع، ولكن التمرد لا يكفر منطقيا ولا يكون إنسانيا إن لم تكمله الثورة. إن التمرد دون ثورة أننا يشبه الهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية، ولكن الأرض تشده إليها حتى يهد قواه دون جدوى، والتمرد بعد أن تكتمل الثورة أننا يكون قمرنا ضدها، أنه الثورة المضادة في حين أن الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة إلى عملية ديمومة للتمرد وتطوير له.

كالحيتين، حضور آلاف الرجال المتعنين.

المحاربين، خروج آدم، من نعم في الحقول.

تفاحة الدم والرغيف جرعتهان من الكحول...  
[ص 179]، وفي قصيدة «الاسلحة والاطفال» يشير الشاعر مباشرة إلى استغلال الطفلة للضعاف في قوله:

لأن الطفلة/ يريدون ألا تتم الحياة/ مداها، وألا يحس العبيد/ بأن الرغيف الذي يأكلون/ أمر من العلفم/ وأن الشراب الذي يشربون/ أجاج بطعم الدم... [ص 235]. وفي القصيدة إشارة أيضا إلى جوع المتعنين:

ولولا الذي كدسوا من نضار/ به يستفيثون دون النهار/ تجوع الملايين عن جانبيه/ وينشط، في كل يوم، عليه/ دم من هروق الوري أو نثار كلز النبار [ص 239]. ولعل هذا الرأي في قصيدة «الموسم العمياء» يلخص المواقف الموزعة هنا وهناك، فالسياب:

فالنور والأطفال والبسات حفظ المترفين، والجوع والأدواء والتشريد حفظ الكادحين... [ص 201].

2) التنديد بالتسلح من أجل الحرب وزيادة الانسانية:

يلهب السياب في قصيدة «من رؤيا فوكاي» إلى التنديد بظاهرة التسليح التي يذهب ضحيتها الأبرياء والضعاف، يقول:

فلثحرتي وطفلك الوليد/ ليجمع الحديد بالحديد/ والفحم والنحاس بالنضار/ والعالم القديم بالجديد/ آلهة الحديد والنحاس والدمار [ص 40].

ويستهل السياب قصيدة «مرثية الالهة» لفضح المتاجرين بالاسلحة قصد نشر الحروب، يقول:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع.

ويبقى اليتامى بعدنا والمصانعُ

ويبقى «كرب» الجالب الكرب؛ كالصدي

يفض النادي بالبردى، وهو راجع [ص 35]

وفي قصيدة «مرثية جيكور» يرى السياب أن الحروب موجهة للقضاء على القيم الروحية التي يتعلق بها الانسان، وما قرية «جيكور» الا رمز لتلك القيم، يقول متسائلا في حيرة:

«... أو يفض الظلام؟ - إلا لكي تنسك «جيكور» بالسلاح الجديد؟/ كي يراها على اتساع المدى والشأو من ليس طرفه بالحديد؟/ أما في قصيدة «حفار القبور» فان الحفار يتعنى للبشرية أن تدمرها الاسلحة الفتاكة يقول:

هي مئة الموتى عليّ فكيف أفق بالأنام؟

فلتمطرهم القذائف بالحديد وبالضرام [ص 209]

ويروى الشيباني في قصيدة «الاسلحة والاطفال» بالطفلة وبالمستبدين، فإذا هم اللاهثون وراء «الفلس والدرهم»، يقول:

لأن الطواغيت لا يملحون/ بغير المبيعات والأسهم/ وأن الطواغيت لا يسمعون/ سوى رنة الفلس والدرهم/

لأن الطواغيت لا يصرون/ على الشاطئ الآسيوي البعيد/

سوى أن سوقا يباع الحديد... [ص 236].

3) النزعة الأممية:

يرتقي السياب الى المستوى الأممي في توجيهه الملتزم، ويبدو التطلع الأول في مستوى العالم العربي، وفي المغرب العربي الكبير منه بالذات، ففي قصيدة «الخبر» يشير السياب الى تضافات تونس والجزائر فيقول:

لم يقرأون؟ لأن تونس تستغيث على النضال؟/

ولان ثوار الجزائر ينسجون من الرمال/

ومن العواصف والسيول ومن هات الجانبين/

كفن الطغاة... الخ... [ص 28].

ثم يتعرض الشاعر في قصيدة «مرثية جيكور» الى اضطهاد الزوج ودور اليهود في ذلك فيقول:

حذقي حيث شئت، يا عين فوكاي المدماة، من  
مذاك المديد! فهي سوق تبايع فيها لحوم الأدميين دون  
سلخ الجلود:

كل افريقيا وآسية السمرء، ما بين زنجها واليهود.  
واشترى لحم كل من نطق الضاد تجار تبيمه لليهود! [ص 87].

ويختم الشاعر في «الأسلحة والاطفال» إنجازات الثورة الصينية فيقول:

سلام على الصين والحاصدين/ وحيداً أسياكها  
الأسمر/

وما أثبت من دم الثائرين/ وما افتر في البريق  
الاحمر/...

ويواصل التفني بالثورة الصينية مقارناً بينها وبين ركود الاحوال في العراق فيقول:

... وفي ظل فلاحها الزهر/ وما جررت في ليالي  
الحصاد/

ثياب العذارى على اليبس/ سلام لأن الربيع/ يمر  
بوديانا كل عام/ ومازال قوس الغمام/ ولولا الذي  
كدسوا من نضار/ به يستفيشون دون النهار/ تجمع  
الملائين عن جانيه... .

4) الثورة والانتكاس :

في قصيدة «نشودة المطر» يتجلّى البدع الثوري في مثل قول الشاعر:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود/ ويخزن البروق في  
السهول والجبال / حتى اذا ما فض عنها ختمها

لرجال/ لم تترك الرياح من ثمود/ في الواد من أثر... . [ص 145].

ثم يلخص غناص الثورة الذي لا شك أنه سيفسح في المستقبل: في كل قطرة من المطر/ حمراء أو صفراء من أجنة الزهر/

وكل دمعة من الجياح والعراة/ وكل قطرة تراق.

من دم العبيد/ فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد/  
أو حلمة توردت على فم الوليد/ في عالم الغد  
القني، واهب الحياة/... [ص 146].

ويختم السياب قصيدة «الأسلحة والاطفال» بنفس تقاولي، حيث يقول:

مصابيح ملء الدجى تلمح/ هنكتها بها مكن  
الطاغية/

وظلها أو جلده الباليه/ علينا لها: انها الباقية/  
وأن الدواهب في كل عيد/ سترقى بها الريح... .  
جنلى، تدور/ وترقى بها من غلام العصور/ الى عالم  
كل ما فيه نور/ [ص 242].

ولكن هذا المد التقاولي قد يعثره بعض الانتكاس  
فاذا الشاعر يركّز على وصف شدة تعسف الطغاة  
وارتداد الثوار الى الهجرة خوفاً من الانسحاق.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر/ واسمع القرى  
تن،

والمهاجرين/ يصارعون بالمجاديف  
وبالقنوع/ عواصف

الخليج، والرعود، منشدين: مطر/ مطر/... . [ص 145].

فمن خلال هذه الوجوه الاربعة للتوجه الاشتراكي  
الملتزم نتبين كيف أن الشاعر جمع بين حتمية التغيير  
وبين العوائق الواقعة ضده والمتمثلة في السلب والقمع  
بشتى ألوانها.

أنا هنا موتى، حفاة، عراة/ لا تسميها، أن  
أصواتنا/

تحزي بها الريح التي تنقل،/ باب علينا  
، من دم مقفل/ [ص 69].

(4) أهداف الاستعمار أهداف دينية : تعرض الى  
هذا المعنى خاصة في قصيدتين «بورسعيد» وفي  
المغرب العربي. فقد وصف، في الأولى، بكاء  
الاطفال العرب عند أسرهم، فقال:

يكون في الريح الشبالية/ أسرى على السفن  
الصليبية،/

والريح كالمدية/ تحت أظفاري... [ص 164].  
يأثّر مرة أخرى معنى «الاعتداء الصليبي» فقال:

خوس نوايسك ودامية/ فيك الأنجيل،  
والموتى بلا صلب/ والحاس الماء عن جرحاك  
حلها/ عيب الصليبين: من حمى ومن خشب...  
[ص 166].

ثم ردد هذا المعنى مرة ثالثة في قوله:  
جاؤوك ! جاء الصليبيون، قاصفة.

تتقش في أثر أخرى، فاللظى مطر [ص 172].

ودكر المعنى في قصيدة «في المغرب العربي» على أن  
الاستعمار يهدف إلى إهانة الدين الاسلامي أساسا، قال:  
فنحن جميعنا أموات/ أنا وعهد والله/ وهذا قبرنا:  
أنقاض مشننة معفزة/ عليها يكتب اسم محمد  
والله/ على كسر مبعثرة/ من الأجر والفخار... / [ص  
176].

ثم يرمز في هذه القصيدة الى أن الثورة يجب أن  
تكون هادفة الى انتصار الدين الاسلامي:

أبّر من آذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوار/ تملو من  
صياصينا. ؟/ تمخضت القبور لتتشر الموتى  
ملايينا/

(2) عبد الناصر، محور التضال القومي: تجل هذا  
المعتقد في قصيدة «بورسعيد» خاصة [ص 160]، إذ  
قال مخاطبا الأمة العربية:

يا أمة تصنع الاقدار من دمها/ لا تيأسى إن سيف  
الدولة/ القدر/ أعطى لكل انتصار فيك جدته/.

فأخضل/ وأخضلت الآيات والسور/ في مسجد أم.  
مشاء بأمنه/ فيه المصلين، حتى كبر الحجر/...  
الخ... [ص 171].

وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة - حسب عيسى  
بلأطة - كان قد ألغاهو السياب بنادر المعلمين العليا  
واستبدل فيها إسم عبد الناصر باسم سيف الدولة في  
طبعة ديوان «أنشودة المطر»، سنة 1960 (22).

وستتمسك السياب بهذا التوجه الناصري رغم  
تهديد نظام العراق له وحملة الشيوعيين ضده، وقد  
اعتبروا عبد الناصر وراء محاولة انقلاب 1959.

(3) الجمع بين تصوير ثورات عربية وبين انتكاسة  
الشعب العراقي: يبرز هذا المعنى في بعض القصائد،  
ويتجل السياب راضيا عما يجتاح الدول العربية من  
انتفاضات ضد الاستعمار وأنظمته الرجعية، وغير  
مرتاح الى خرد الشعب العراقي واستسلامه لنظامه  
الرجعي، وقد أشار الشاعر الى ذلك على الأقل في  
قصيدتين «رسالة من مفبرة» (1956) وهالي جميلة  
بوحيدة (1959).

فقد قال في الأولى موزنا بين ثورة الجزائر  
واستسلام العراق الذي رمز له بوهران الثانية:

«بشراك... في» وهران/ أصدااء صور/ سينيف  
ألقى

منه عيب الدهور/ واستقبل الشمس على  
«الأطلس»/

آه لوهران التي لا تتورا [ص 74].

وقال في قصيدة «الى جميلة بوحيدة»:

«وليس من الظلم للشاعر أن نقول انه استجاب هؤلاء الاتمزالين لأنه رأى أن مكافأة مجلة «شعر» التي يصدرونها أسخى بكثير من المكافأة المزعزعة التي كان يدفعها سهيل ادريس لكتاب مجلة «الأداب» ومن بينهم بدر...» [حسن توفيق ص 210].

### III - التوجه الاقليمي :

لعل من أبرز الملاحظات التاريخية التي حفت بهذا التوجه الانقلاب السياسي الذي جد في العراق في تاريخ 14 (يوليو) 1958، وقد أقام النظام الجمهوري بدل الملكي، وقد حقق هذا التحول الجيش الذي كان على رأسه قائدا لواتنين: أولهما عبد الكريم قاسم، وهو رجل سكوت متأمل له هيئة الناس المثاليين وثانيهما عبد السلام عارف، شخص ذو حيولة خطيب بتمحس، بسيط النزعة، شديد الولاء، لا أثر للفتش فيه، متمسك بعقيدته، وقليل المكر، سيطرت عليه فكرة التحرر، وهو في الوقت نفسه صديق قاسم وحليفه ومروسه...» [24]، وقد تقادد السياب، في البداية، خيرا بهذه الثورة، فحيهاها بقصيدة «يوم ازتوى الثائر»، بل ذهب حتى إلى أن أصبح عمرا في جريدة «الجمهورية» الموالية للحكومة، وتجدد الاشارة إلى النظام الجديد بالعراق كان قد قرب الشيوعيين ومكثهم من مواقع عديدة في جهاز الدولة وخاصة الاعلام وعمل هؤلاء على خلق صداوة بين عبد الكريم قاسم وجمال عبد الناصر، إلى أن وقعت محاولة الانقلاب، في مارس 1959، من طرف العقيد عبد الوهاب الشواف الذي تحرك بفيلقه من البصرة، ولكن المحاولة آلت إلى الفشل وقعت مجازر رهبة خاصة بالبصرة، ثم وجه الشيوعيون أصابع الاتهام إلى عبد الناصر وحرروا عريضة ينددون به فيها، وقدموها إلى بدر شاكر السياب للامضاء فيها فرفض وعند ذلك طالبوا بمحاكته «فاستدعي

وهب محمد وإلاهه العربي والأنصار/ إن إلهنا فينا...» [ص 81].

وتجدد الاشارة إلى أن بعض الدارسين قد تبنوا سطحية التوجه القومي عند السياب، فحسن توفيق يرى أن «خلال قصائده التي كتبها عام 1956 نلمس نوعا من الخلط بين القيم الدينية والقيم القومية، حيث حاول بدر أن يمزج بين الاسلام والقومية العربية وفقا للتصور القديم للقومية...» [25] ويؤكد إلياس فرح، من جهة أخرى، في كتابه «تطوير الايديولوجية العربية الثورية»: الفكر القومي «أن أحد مظاهر محاولة تجديد مفهوم القومية العربية يتمثل في إعطائها طابعا علمانيا يحترم الاديان والقيم الروحية، الا انه يجعل مفهوم القومية مستقلا وغير ذي طابع ديني...» [24] ويضيف حسن توفيق أن «الشاعر يخلط بين الحروب الصليبية في العصور الوسطى التي كانت حروبا ذات طابع ديني واضح وبين حروب الاستقلال العربية الثورية في عصرنا الحاضر، وليس لها طابع ديني...» [26] ويصل هذا النزوع في مقطع من قصيدة «في المغرب العربي» يقول فيه السياب «أعاد اليوم، كم يقتص من أنا دحرناه؟...» وسألهم من ألم المسيح؟» وقد شبه كذلك في خاتمة قصيدة «بورسعيد» العدوان بأنه عدوان صليبي إذ قال:

«جاءواك»، جاء الصليبيون...» ولقت حسن توفيق القارئ إلى أن السياب لم يكتب عام 1957 قصائد قومية ما عدا قصيدة «إلى جيلة بوحيرد»، وعلل ذلك بسبب احتواء مجموعة جديدة من المساندين للشاعر يتمون إلى «الحزب القومي السوري الاجتماعي» الذي كان يتزعمه «أنطون سعادة» الذي - حسب الناقد - كان يسعى إلى تحقيق حلم من نوع آخر يتمثل في دعوته المربة إلى وحدة سوريا الطبيعية فيما يعرف باسم «الملاسل الخمسة»... «الا أن حسن توفيق يضيف قوله:



للتحقيق من قبل الشرطة، وقد شهد ضده في التحقيق صديقه الرسام نوري الراوي كما أكد بدر... وظل بدر معتقلاً لمدة خمسة أيام، خرج بعدها ليجد نفسه مفصولاً من عمله...<sup>27</sup> وعند ذلك تبدأ متاعب السياب نتيجة المرض والبطالة والملاحقات، وسيمدح السياب عبد الكريم قاسم إثر انتزاعه في أفريل 1962 إلى بيروت للتداوي، ولما كانت مصاريف التداوي باهضة ناشد بعض الأدباء عبد الكريم قاسم: تمكين السياب من منحة علاج فلتى ذلك ومده بخمسة دنانير، وعندها مدحه السياب، لكن سيعود بعد ذلك إلى هجائه، ولما سيقع الانقلاب البعثي في شباط (فيفري) 1963 بقيادة عبد السلام عارف حى هذا التحول، لكن المرض كان قد أخذ منه مأخذاً شديداً إلى أن توفي في 1964/12/24، ومثلما قال يوسف سامي اليوسف<sup>28</sup> نحن صدقة موت السياب: فمن الغريب أن يموت الشاعر الذي كثيراً ما تغنى بصلب المسيح واتخذة زمراً في شعره، في ليلة الميلاد ذاته، وكأن موته انبعاث من جديد.

ومثل هذا التوجه عديد القصائد التي حررت بعد التطلم القومي للسياب، من ذلك: «مرحى غيلان»، قارىء الدم، والنهر والموت، المسيح بعد الصلب، تلعب الموت، وقد كتبت سنة 1957 ثم جيکور والمدينة، ومدينة بلا مطر ونشرت سنة 1958، ثم: تموز جيکور، سربوس في بابل ونشرت سنة 1959، فـ «العودة لجيكور، البغى، مدينة السندباد، رؤيا في عام 1956»، ونشرت سنة 1960، ويمكن أن نجرد من هذه القصائد بعض المحاور المعنوية مراعين ترتيبها الزمني، ومن أبرزها:

#### 1) الموت والانبعاث :

ويمكن أن نفرّع هذا المعنى إلى ثلاثة فروع: الموت المدمر، والانبعاث بعد الموت، ثم ظاهرة الجمع بين الموت والجفاف، والانبعاث والحصب.

#### أ) الموت المدمر :

وردت إشارات عديدة إلى ظاهرة انتشار الموت واضطهاد الشعب العراقي، من ذلك قول السياب، في قصيدة «مرحى غيلان» عن «الأرض» (العراق):  
«الأرض (يا قصفاً من الدم والاظافر والحديد...»  
[ص 17] ثم يضيف بعد ذلك قوله:  
والموت يركض في شوارعها ويثقف يا نيام/هبوا  
فقد ولد الظلام... [ص 17].

وفي قصيدة «قارىء الدم» تنديد بالفنك بالمواطنين، نساء كانوا أو أطفالاً أو رجالاً، قال السياب:  
يتوهج الدم في حفافها، وتتفر في الدروب/شفق  
البسج والورود ولون أردية الضحايا/فتشع أعمدة  
عوايس، والرصيف من الصبايا/والنسوة المتهاصات  
كحقل قمح، والسطوح/كان بابل أودعتها من  
جنايتها بقايا... [ص 116].

وفي قصيدة «تلعب الموت» يشير السياب كذلك إلى إبادة حتى الأطفال في بغداد، يقول:

واعذابه، إذ ترى أعين الأطفال هذا المهدد  
المستبيح،/صابغا بالدماء كغيبه، في عينيه نار وبين  
فكيه نار [ص 120].

ويختتم القصيدة بقوله:

سور بغداد موصد الباب، لا منجي لديه ولا  
خلاص ينال/هكذا نحت، حينها يقبل الصياد  
عزيرل:/ورقة فاغتيال... / [ص 121].

ويتناول الشاعر بالتحليل هذا الغرض أيضاً في قصيدة «مدينة السندباد» [ص 133] حيث يقول مثلاً:

الموت في الشوارع،/والعقم في المزارع،/وكل ما  
نحبه يموت... [ص 136].

ويستعير الشاعر أسطورة «قاييل» ليشخص الموت فيقول:

جيكور ستولد من جرجي/ من قصة موتي، من ناري/ [ص 89].

ويتبأ الشاعر في قصيدة «المبغى» بالميلاد من جديد بعد نكبات الاستبداد فيقول:

أهذه بقداد؟ أم أن عاموره/ عادت مكان المعاد/  
موتا؟. ولكنتي في رنة الأصفاة/ أحسست.. ماذا؟  
صوت ناعوره/ أم صبيحة النسغ الذي في  
الجنود؟ [ص 124].

وفي قصيدة «رويا في عام 1956» [ص 105]  
يتوزع الشاعر بين الأمل واليأس ويتبني إلى الأبدان،  
في خاتمة الطاف، بالانبعاث:

وأفني الظلام في المساء/ فامتصت الدماء/ صحراء  
نومي

تبت الزهر/ فأنا الدماء/ توائم المطر... [ص  
115].

(ج) الموت والجفاف، الانبعاث والخصب:

نلاحظ أن الشاعر كثيرا ما يجمع بين مفهوم الموت  
والجفاف من جهة، والانبعاث والخصب، من جهة  
أخرى.

ففي قصيدة «مدينة بلا مطر»، يقول السياب:  
ولكن مرت الأعوام، كثيرا ما حسبتها،/ بلا  
مطر... ولو قطره.../ ولا زهر... ولو زهرة.../ [ص 157].

ثم يثير الشاعر هذا المعنى أيضا في قصيدة  
«سبروس في بابل» [ص 151] جامعا بين نزيف  
الدم والجذب فيقول:

ونحن إذ نص من مفاور السنين/ نرى العراق،  
يسأل الصغار في قراه: / ما القمغ ما الثمر؟/ ما الماء  
؟ ما المهود؟ ما الآلا؟ ما البشر؟ فكل ما نراه/ دم  
يتز أو جبال، فيه، أو حفر... [ص 152].

«يولد قابيل لكي يتنزع الحياة/ من رحم الأرض  
ومن منابع المياه/ فيظلم الغد/ ونجهض النساء في  
المجازر/ ويرقص اللهب في البيادر... [ص  
138].

(ب) الموت والانبعاث:

بجانب الموت للدمر الذي يفضحه الشاعر، توجد  
إشارات عديدة للانبعاث بعد الموت، فالموت ما هو  
إلا مرحلة سيعقبها الخصب والثراء. ففي قصيدة  
«مرسى غيلان» بعد أن يقدم الشاعر صورة الموت  
الزاحف يقابله بالبعث مجسما في ميلاد «غيلان» رمز  
الغد المشرق المتحرر، فيقول:

هتوا، فقد ولد الظلام/ وأنا المسيح، أنا  
السلام/ والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد  
الربيع... [ص 17].

وفي قصيدة «النهر والموت» يمدح الشاعر الموت  
انبعاثا يعقبه انتصار فيقول:

أود لو غرقت في دمي إلى القرار/ لأحل العبيد مع  
البشر/  
وأبعث الحياة. إن موتي انتصار!... [ص  
127].

ثم يذهب في قصيدة «المسيح بعد الصلب» إلى  
مقابلة رأي الناس في الموت الذي يعتقد في أن لا  
رجعة بعده، وذلك حين يقول:

أنت من ظالم الموت تسعى؟ هو الموت مره...  
ويتجاوز هذا التصور ليقدم رأيه المعتقد في «الموت» -  
الانبعاث، وذلك حين يقول:

كان، في كل مرمى، صليب وأم حزينه/ قدس  
الرب! / هذا غناص المدينة!... [ص 132].

وفي قصيدة «تموز جيكور» يتعلق الشاعر بالانبعاث  
فيقول:

جيكور... ستولد جيكور: / النور سيورق  
والنور/

## 2) هول التعذيب :

بجانب تضمين معنى «الموت» و«الانتباث» تتواتر وحداث قصبة شعرية في وصف «التعذيب» وأسالبيه في العراق. ففي قصيدة «قارىء الدم» [ص 116] يجمع الشاعر بين تجربته في التعذيب وتجربة الشعب له، فيقول: «أني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء/ وشربت ما ترك القم المسلول منه عل الرعاء/ وشملت ما سلخ الجذام من الجلود عل ردائي... الخ...» [ص 117].

وفي قصيدة «النهر والموت» [ص 125] ضرب من مقاسمة الشاعر للمحنة الجماعية، قال: أحس بالدعاء والدموع، كالطر/ ينضحهن العالم الحزين/ [ص 127].

ويتحدث الشاعر في قصيدة «المسيح بعد الصلب» عل تعذيبه وشبه ذلك بصلب المسيح، قال:

بعد أن سمروني وأقيت عيني نحو الذئبة/ كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره... [ص 132].

ويستفيض الشاعر الى حد التشاؤم في قصيدة «رؤيا في عام 1956» لتصوير آثار التعذيب والاضطهاد، يقول:

الدماء/ الدماء/ الدماء/ وحدثت بالمجرمين الابرياء/ نصبت في شذقي الذئبة كرسى القضاء... [ص 107].

## 3) التشهير بالاستبداد :

رمز الشاعر في تنديده «بالمستبد» بثلاث صور: الخنزير، والثعلب، وسربروس.

فقد استعار في قصيدة «تموز جيكور» صورة والخنزير الذي طمن، في الاسطورة، تموز:

كان الخنزير يشق يدي/ ويغوص لظاء الى كبدي/ ودمي يتدفق، ينساب... [ص 88].

ثم يعود الى ذكر فظاعة أعمال «الخنزير» في «جيكور» الودية: هيات. أتولد جيكور/ من حقد الخنزير المتدنر بالليل... [ص 90].

ورمز الشاعر كذلك الى المستبد «بالثعلب» حين قال في قصيدة «الثعلب الموت»:

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشخذ/ النصل. آه... [ص 120].

ثم رمز اليه كذلك بأسطورة «سربروس» في قصيدة «سربروس في بابل» [ص 151] فقال:

«ليمو سربروس في الدروب/ في بابل الحزينة المهذمة/ ويملا الفضاء زمه/ يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام...» [ص 151].

وبجانب تنديده «بالمستبد» يعرض الشاعر كذلك بدور «الشيوخين» في مجازر البصرة خاصة، ففي قصيدة «رؤيا عام 1956» ضمن قتل «حفصة» بعد تعذيبها فقال:

عشائر على ساق الشجرة... [ص 111] - [ص 112].

وقبل ذلك أشار مباشرة بأصبع الاتهام الى الشيوعيين حين قال: «تمالك الطفل/ تمالك العذراء/ تمالك الجانون والابرياء/ تمالك الأم الشالية/ لأنها ليست شيوعية/ يقطع نهذاها/ تُسمل عينها...» [ص 111].

ويشير كذلك الى المؤامرة التي دبرها ضده الشيوعيون فأوقف ونقل للمحاكمة في قطار بضائع في الشتاء، قال:

وانخطفت روحي، وصاح القطار/ وقرقت في مقاتي الدموع/ سحابة تحملي، ثم سار... [ص 104].

## 4) المحنة الذاتية والمحنة الجماعية :

يبرز هذا المحور المعنوي في ديوان «أنشودة المطر»، فقد أكد ذلك في قصيدة «قارىء الدم» بقوله:

يفسر بعضهم الرمز بأنه «محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة» ويزيد محمد فتوح أحد عن هذا التعريف «أن الرمز الشعري أو الأدبي عموماً عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس»<sup>29</sup> أي أن الرمز ببساطة يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قلباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز<sup>30</sup> ويرتفع الرمز الأدبي والشعري بخاصة عن الرمز اللغوي المحدود الدلالة إذ أنه «لا يشير إلى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه، وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافاً بيناً في فهم الرموز الشعرية والأدبية عموماً»<sup>31</sup> وقد يلتقي الرمز بالأسطورة فيصيحان شيئاً واحداً وإن اختلفت مادتهما، وهذا ما حل «ربما عَرَضَ» عَلَّ أن تقول: «الرمز هو نموذج أصلي يعبر عن حقيقة إنسانية مطلقة عبرت عن ذاتها في الأساطير. فيغدوا الرمز والأسطورة شيئاً واحداً»<sup>32</sup> وفي مزيد تركيز تعريف المسألة يرى بعضهم أن «الرمز هو في استعمال لفظه معنية لها معانيها المحددة المعروفة والاصطلاحية، ثم الانتقال من خلال هذا المعنى الأول إلى معنى أو إلى معانٍ جديدة. والفرق في هذا الانتقال بين الرمز والاستعارة أو المجاز (للمرسل والعقلي) هو أن الانتقال في الرمز لا يتم نتيجة للمماثلة بين المعنى الأول والمعنى الثاني. وليس للمجازورة بينهما وإنما لعلاقة تدرك بالعقل وهي «التراسل» (Correspondance)<sup>33</sup> أما الأسطورة (أو الميثة) فهي «سرد أسطوري عن الازمنة البدائية، ذات طابع رمزي، تعطي تفسيراً للظواهر الطبيعية المختلفة وتسمح للإنسان بأن يحدد موقفه بالنسبة للماضي وللمستقبل لأنها تؤكد له انتهاءه لواقع مستمر وتبدو علاقة الميثة بالأدب»<sup>34</sup> ومن خلاله بالصورة...

إني أكلت مع الضحاييا في صحاف من دماء/ وشربت ما ترك القم المسلول منه على النوعاء/ وشئت ما سلخ الجندام من الجلود على رءائي... [ص 117].

ويعود من جديد في نفس القصيدة لاثبات معاناته تجربة الجماعة فيقول:

«إني خبرت الجروع يحصر من دمي ويحص دمائي/ وعرفت ما قلن الطريد يكاد كل فم رءائي... الخ... [ص 119].

ثم هو يحن، في ساعات المرض والوهن، إلى مقاسمة الجماعة همومها، بل هو يتوق توقاً حارماً إلى الموت معهم، يقول في قصيدة «النهر والموت» أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين/ فيلطم في دمي حنين/ إلى رصاصة يشق ثلجها الزوام/ أعماق صدري، كالبحيم يشعل العظام/ أود لـر عدوت أعصد المكافحين/ أشد قبضتي ثم اصفع القدر/ أود لو غرقت في دمي إلى الغرار،/ لأحل العبء مع البشر/ وأبعث الحياة: إن موتى انتصاراً... [ص 127].

وفي قصيدة «سربوس في بابل» يحمل ضمير الجمع «هي» محل «أنا» [ص 123] ثم يبلغ الشاعر درجة الايمان بالبعث الجماعي حين يقول:

ليعو سربوس في الدروب/ لينهش الآلاهة الحزينة، الآلاهة المروعة/ فإن من دماها ستخشب الحبوب/ سينبت الآلا، فالشرايح الموزعة/ تجمعمت، تملمت، سيولد الضياء/ من رحم ينزّ بالدماء... [ص 154].

من الأساليب الفنية : من أهم الأساليب الفنية في محاولات «أنشودة المطر»:

1) الأسطورة والرمز : تواتر استخدام الأسطورة والرمز في التوجه الملتزم للسياب بمراحله الثلاث. وقبل أن نستجلي بعض ظواهر هذا التوظيف، نرى أن نعرف أولاً معنى الرمز وثانياً معنى «الأسطورة».

ولعل أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الاساطير ليتخذ منها رموزاً، كان الدافع السياسي أول ما دفعني الى ذلك. فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعودي بالشعر اتخذت من الاساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستاراً لأغراضى تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم...<sup>(38)</sup> ويخالف الناقد محسن إطميش تأويل السياب هذا في استخدام الرمز والاسطورة في شعره وخاصة في المرحلة الملتزمة بوجوهها الثلاثة، ذلك أن «الاسطورة التي هي فكر وعطاء إنساني كبير، قابلة للتحول. أما لجوؤه إليها ولرموزها لأغراض كالنشر والتخفي، فهذا فهم مغاير لما تحدث عنه النقاد والشعراء الكبار. يقول أرنولد هو سر في كتابه «فلسفة تاريخ الفن» انه لمن العسير أن نزعج أن الهدف من الرمز هو الاخفاء أو التستر... والقول بأن الفنان يتخذ من الرموز وسيلة للاخفاء أو المراوغة انها انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضي اليه... ولم يذهب الى هذا اليه السياب شاعر أو ناقد من تعلم هو عليهم، أو أفاد منهم كاليوت وستويل وغيرهما لأن اليوت يرى في الاسطورة «وسيلة سيطرة وتنظيم لاعطاء شكل وأهمية للصورة والمشاهد الهائلة المتكررة للفوضى واللاجدوى التي تشكل التاريخ المعاصر...»<sup>(39)</sup> ولكن نفس الدارس يستدرك بعد ذلك ليؤكد «أن إفادة السياب من الرمز الاسطوري للتخفي كانت وليدة مرحلة معينة، هو أن هذا النمط من التوظيف كان محمداً وليس شائعاً»<sup>(40)</sup> ويمكن أن نعتبر أن هذه المواقف المتباينة زمناً مسارية في الواقع للحاجم التي استخدم بها السياب الاساطير في ديوانه «أنشودة المطر»، ذلك أننا نراه في المرحلة الملتزمة الاولى (الالتزام اليساري) قليل التكثيف «للاسطورة» مركزاً أكثر على «الرمز».

فمن الاساطير التي استعملها في قصيدة «حفار القبور» أساطير دينية [عاد] [ص 207] و«قاييل» [ص 211] واستخدم المعنى الديني في صورة

حقيقة لا يمكن تجاهزها، خاصة أن الصورة تعتمد في الادب الحديث على الميثية كركن أساسي من أركانها. ولعل هذه الظاهرة تؤكد على إمكانية تعميم المعنى الرمزي للميثية وذلك لأنها تمثلها للدواعي الجساعية الذي يشكل قاعدة مشتركة للإنسانية بأسرها مكتسب امكانيات تحولات لا متناهية في الاعمال الادبية»<sup>(41)</sup>.

إذا تجاهزنا هذه التفسيرات لكل من «الرمز» و«الاسطورة» وعلاقتها ببعضها البعض، نلاحظ أن السياب كان واعياً، في وقت مبكر، بهذه المسألة إذ يقول في مقدمة ديوانه الثاني «أساطير»: «هناك شيء من القموض في بعض القصائد، ولكنني لست شاعراً رمزياً وقد كنت مدفوعاً الى أن أغشي بعض قصائدي بغباب خفيف وذلك لأنني كنت متكلماً، لا أريد أن يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل

قصائد هذا الديوان صدى له...»<sup>(42)</sup>، وسيوضح السياب مرة أخرى، في سنة 1957، موقفه من استخدام الاسطورة ولكن بعد أن كان قد قطع شوطاً في الاحتدام بالواقع وملابساته، وانتهى الامر به الى التحين الى قيم معنوية يتشبث بها بعد فشل تجربته مع القيم الايديولوجية، فقد قال: «هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة، الى الرمز... ولم تكن الخرافة الى الرمز، الى الاسطورة، أمس مما هي عليه اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أهني أن القيم التي تسوده قيم لا شعورية، والكلمة العليا فيه للهادة لا للروح، وراحت الاشياء التي كان يوسع الشاعر ان يقولها أو يحولها الى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تتسحب الى هامش الحياة. إذن التعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً. فهاذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد الى الاساطير، الى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم...»<sup>(43)</sup> كم سيتناول عام 1963 من جديد تقييم تجربته في استخدام «الرموز والأساطير» فيقول:

وشنخوب [ص 114]... الخ... وهكذا يتبين لنا ان السياب كلف استخدام الاسطورة أكثر في مرحلة الالتزام القومي ثم في الالتزام الاقليمي... وفي عملية إحصاء قمنا بما اتضح أن استخدام أسطورة «المسيح» هي الأكثر تواترا عند السياب ثم تليها أسطورة «عشتار» فتتوزع ثم «قاييل وهابيل».

ونلاحظ أن السياب غالبا ما يوظف الاسطورة توظيفا جاليا ومعنويا هادفا، الا ان بعض توظيفاته اعترافا ضرب من العمق اللغوي أدخل بجسالية النص ودلالاته المعنوية، ونضرب لذلك مثلا بأسطورة «عشتار» في قصيدة «الى جميلة بوحيرد» حيث يذهب الشاعر الى مقارنة المناضلة الجزائرية «بعشتار» الفادية نفسها من أجل الخصب والعطاء، فيذهب الى تأكيد تفوق «جميلة بوحيرد» عليها، يقول:

عشتار، أم الخصب، والحب، والاحساس، تلك  
الربة الواهة/ لم تغط ما أعطيت، لم تزو بالامطار ما  
رويت: قلب الفلير [ص 66].

بل يذهب السياب الى رفع منزلة «بوحيرد» في الاستشهاد من أجل الغير أكثر من صلب «المسيح» في غايات إنسانية، يقول:

لم يلق ما تلغين أنت المسيح /- أنت التي  
تعطين.... لا قبض ربح.../ [ص 67].

ثم إن قصيدة «رؤيا» في عام 1956 «قد جاءت بدورها مشحونة بالاساطير المتنوعة المتباعدة الى درجة انها غتمت المعاني التي قصد اليها الشاعر، وتشترك قصيدة «من رؤيا فوكاي» في هذا التعيم إذ حشد فيها الشاعر أساطير متنوعة عديدة يستوجب فحصها للعلم بالشعر الحديث مصادر ومراجع عديدة. ولكن بالرغم من ذلك يظل السياب من الشعراء المعاصرين القلائل الذين وفقوا في استخدام الاسطورة وقد شهد له بذلك عديد الدارسين، وهذا محمد فتوح أحدهم يقول:

«المسيح». وكذلك في قصيدة «غريب على الخليج» [ص 12]، وأوحى بأسطورة «عشتار» في قصيدة «أنشودة المطر» وخاصة في مقدمتها، وخطط في «من رؤيا فوكاي» (1955) بين الاساطير الدينية وغيرها فاستخدم «رائد المحيط» [ص 40] و«البابين» [ص 40] وقاييل وهابيل [ص 43] ويحيى [وقصد به القديس يوحنا] [ص 43] ثم أخيرا تموز [ص 44]. أما في قصيدة «الموسم العمياء» فقد استخدم «هابيل» [ص 191] و«ياجوج» (مرتان: ص 191 و 192) وخلت قصائد مثل «المغرب» أو «عرس في قرية» من أي مد أسطوري. وهكذا نستنتج أن الشاعر لم يستخدم كثيرا الاساطير في بداية التزامه الماركسي، ولكن كلما بدأ يقرب من مرحلة الالتزام القومي أخذت الاساطير في التكثف الى حد المبالغة أحيانا، ففي «رسالة من مقبرة» استخدم أسطورة «سيريف» [ص ص 73، 75]، وفي قصيدة «المغرب العربي» استخدم المعطى الديني «محمد [صلعم]» [ص 75] و«أبرهة» [ص 76] و«عيسى» [ص 79] و«المسيح» [ص 80]، وذهب في قصيدة «الى جميلة بوحيرد» الى توظيف أسطورة «عشتار» [ص 66] والمسيح [ص 67] وفي قصيدة «مرثية» «جيكورا» التي مهدت للمرحلة الثالثة من التوجه الملتزم تكدمت الاساطير فكانت دينية وإغريقية وتاريخية وتراثا شعبيا وهي، لاما، «المسيح» [ص 82] [86] وهرقل [ص 84] وقيس [ص 84] وخورس [ص 84] والرشد [ص 84] والبسوس [ص 86] ومقتل الحسن والحسين [ص 86] وأبو زيد (الجلالي) [ص 86] وفوكاي هود [ص 86]، ويمكن أن نعتبر قصيدة «رؤيا» في عام 1956 «حشدا كبيرا لألوان مختلفة من المادة الاسطورية وغيرها، فهناك «تيميد» [ص 105] وتموز [ص 105، ص 108، 112] وجنكيز [ص 106] ويوفا [ص 107] وعشتار [ص ص 111، 112، 114] وبابل [ص 112]

في القصيدة، فقد عنت تارة الثورة والتمرد، وطورا الانتكاس والانطواء، وسيصبح «البحر» في القصيدة نفسها زحاما للحياة وقبرا لها كذلك، يقول السياب متحدثا عن «الضباب»:

كالبحر صرح الدين فوقه المساء/ دفء الشتاء فيه  
وارتعاشة الحسيف/ والموت والميلاد والظلام  
والضياء... [ص 142]

ومن الرموز الشعرية الثورة أيضا قول السياب في تصوير فاعلية «المطر» في تحويل القهر الذي تصعبه المعاناة الى بهر من الضياء والأمل: «ومقلناك بي تطيفان مع المطر/ وعبر أمواج الخليج تمسح البروق/ سواحل العراق بالنجوم والمحار...» [ص 144]، ولا يفتك السياب في قصيدة «أنشودة المطر» مخاطبا «الخليج» صائحا «يا واهب اللؤلؤ والمحار والبردي» [ص 144]، ثم يرددي في مقطعين من القصيدة تربية الأمل في التغيير «في كل قطرة من المطر...» [ص 150]، ويجانب «الماء» تقبّع في شعر السياب رموز أخرى «كالنخيل» و«نهر بوب»، فنقرأ مثلا في قصيدة «غريب على الخليج»... وهي التخيّل أخاف منه إذا أدهم مع الغروب... أو في قصيدة «أنشودة المطر» «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر...» أو قوله «أكاد أسمع التخيّل يشرب المطر...» وفي قصيدة «سربوس في بابل» يقول السياب: «... والأمطار تبحرنا يدها لنستقي على أبياديه/ كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها/ لنذبل تحتها ونموث.../ ويظل «التخيّل» رامزا الى «الجنود»، فقد استحال الى «نهر الحياة» ويُمّع الماء... رمزا من رموز الأم. وقد ارتبط رمز الماء بأم المسيح العذراء في صلوات الكنيسة اذ تخاطبها جموع المؤمنين «أيها المنعم عليها من الله البنوع الذي لا يفرغ... لكيما أصرخ نوحك هاتفا: أصرحي يا ماء خلاصيا»<sup>48</sup>، وتخاطب السياب نهر بوب وكأنه يتقرب الى إله فيقول: «الك يا بوب،/ يا نهري الحزين كالمنطر/ أود لو

«ان الاسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فنية ضمن عدد من وسائل الاداء الشعري» ولكنها أحيانا تتجاوز هذا الدور المتواضع الى حيث تصبح منهجا في إدراك الواقع، ونسجيا حيا يتخلل القصيدة، وأساسا يتركز عليه الشاعر في فنه بعمامة، ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ولعله أبرز شاعر عربي عني بالاسطورة الرمزية<sup>49</sup>.

ويرى زيادة على ذلك أن الاسطورة مرت عند السياب بمرحلتين :

وتسمى الاولى «الاسطورة الموضوعية»، وكانت الاسطورة توظف للتعبير عن واقع حضاري واستخدم الشاعر فيها أساء بابل وعموز وعشتار وأيس أدونيس وهي رموز للتضحية والاستشهاد، أما المرحلة الثانية فتسمى «الاسطورة الذاتية» وتعلقت بتصوير معاناة السياب الخاصة من مرض وغربة وجوهران، وتكثفت فيها اساطير أوديسيوس (هولن) والسندباد والمسيح، وأليماز، وأيوب.

وبجانب الاسطورة، استخدم السياب كذلك «الرمز»، وفي ديوان «أنشودة المطر» نلاحظ ان الرمز يسيطر في القصائد الاولى من المجموعة الشعرية، ثم أخذت الاسطورة تبرز شيئا فشيئا في المرحلة الثانية والثالثة في الديوان أي مرحلة الالتزام القومي والاقليمي، ثم المرحلة التمزجية.

ومن أبرز الرموز التي وظفها السياب خاصة في المرحلة الاولى من ديوان «أنشودة المطر»: الماء والتخيّل ونهر بوب وجيكور. وقد تواترت الحقول الدلالية للياه في كامل الديوان منذ القصائد الاولى، ففي قصيدة «غريب على الخليج» نلاحظ - مثلا - الاستعاليات التالية: «الخليج»، «العياب يسدر رغبة»، «الموج يعول»، «البحر أوسع ما يكون»، «لمعة الأمواج...» الخ... أما في قصيدة «أنشودة المطر» فان «اللازمة» مطر قد شكلت إيماءات مختلفة

«يت لحم يقصدها الانسان طلبا للمعجزة». (43).

**2) الايقاع الشعري :** ان الايقاع عامل من عوامل التشكيل الفني الشعري، وهي ظاهرة متداخلة الجوانب، معقدة التركيب، يسهم فيها البحر الشعري أو التفعيلة، بجانب القوافي الختامية أو الداخلية، وكذلك تداعي الحروف، إذ أننا نلاحظ مثلا في غياب البحر الشعري وما يتبعه من مقومات في القصيد الثري يبقى عامل «تداعي الحروف» أساسيا، وقد نوافق ريتا عوض فيما ذهب إليه حين قالت: «الحداثة في شعرنا المعاصر ليست عملية تحطيم للأوزان والقوافي كما يظن كثيرون، انها الحداثة في المحل الأول، موقف من الحياة والوجود، ورؤيا جديدة للمستقبل...» (44)، ولكننا سننصنح ببعض الملاحظات البناء الايقاعي لديوان «أنشودة المطر».

إن الايقاع الجديد للشعر الحر الذي خضعت إليه قصائد الديوان بصفة طاغية يلتقي مع التراث العروضي القديم في جوانب ما ينفصل عنه في أخرى، ولعل عز الدين اسماعيل يلخص هذا الجدل بين الماضي والحاضر عندما يقول: «السطر الشعري في القصيدة الجديدة، سواء أطلال ام قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للاصوات والحركات المتمثل في التفعيلة، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدد وغير خاضع لنظام معين...» (45)، وقد انبثت القصيدة القديمة على بنية إيقاعية ذات وحدة موسيقية متكررة مما يجد من تطلعات النفس الشعري ذاته، ومن مده وجزره في التفاعل مع القضايا الشعرية المتنوعة، ويمكن ايقاع الشعر الحر من تحطيم هذا التكرار فصارت «الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة تجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في اطار شعري شامل. انها صورة مغلقة ومكتفية بذاتها ولما دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة...» (46)،

عدوت في الظلام/ أشد قبضي تحملان شوق عام/ في كل أصبح، كأنى أهل النذور/ اليك، من قمح ومن زهور... / [ص 125]، ثم يختم هذه القصيدة برغيفته في الالتحام مع الجباهير والاستشهاد معها، يقول:

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين/ فيدلهم في دمي حنين/ الى رصاصة يشق ثلجها الزوام/ أعياق صدري، كالجحيم يشمل العظام... [127].

ولكن الرمز الذي هيمن على المرحلتين الثانية والثالثة من شعر السياب عامة وديوان «أنشودة المطر» خاصة تمثل في «جيكور»، مسقط رأس الشاعر، لقد أصبحت «جيكور» رمز الطهارة والقيم الأزلية والنبيل وتقاليلها «المدينة»، بابل أسطوريا وبغداد حاضرا، بمغريباتها وماديتها وطبقيتها، ويظل الصراع، طوال التجربة الشعرية للسياب، سجيا لا يهدأ «جيكور» و«المدينة»، يقول «السياب» في قصيدة «مرثية جيكور»: «ويل جيكور؟ أين أيامها الخضر ولبلات صيفها المفقودة؟ والعشاء السخي في ليلة العرس ثقيلة العروس الودود/ [ص 82]. ثم يجمع الشاعر بين «جيكور» وبين فكرة الانبعاث فيؤكد في مرحلة أولى من قصيدة «تموز جيكور» «جيكور ستولد جيكور/ التّؤد سيورق والنور/...» [ص 88] ثم يذهب في مرحلة ثانية الى التراجع فيقول: «هيهات: أتولد جيكور/ الا من غضة ميلادي؟» [ص 90]، وينتهي الى استنتاج غلبة الاندحار فيقول: «لا شيء سوى العدم، العدم والموت هو الموت الباقي...» [ص 90] ويظل هذا اليأس مستبدا بالشاعر في أوقات الحرج، يقول مصورا ذلك المدينة للقرية «جيكور» «وتلف حولي دروب المدينة.../ ويحرقن نيكور في قاع روحي/ ويزرعن فيها رعاد الضغينة/ [ص 93].

وهكذا أصبحت «جيكور» في شعر السياب كما يقول د. محسن اطيش نقلا عن جبرا ابراهيم جبرا



(1960) (بعض الأسطر).

10) الرمل : رؤيا في عام 1956 (أغلب المقاطع).

وهكذا يتبين لنا أن بحر «الرجز» يفوز بقصب السبق في بحور السياب المستخلعة في «أنشودة المطر»، ولكن هذا البحر، يقع في الواقع في المرتبة الرابعة بالنسبة لأعمال السياب الشعرية (من عام 1941 إلى عام 1964)، إذ نجد قبله «الكامل» «بأنتين وستين قصيدة أو المتقارب بسبع وثلاثين قصيدة والوافر بست وعشرين قصيدة، ويرد الـرجز بثلاث وعشرين قصيدة. وتجرد الإشارة إلى أن السياب يظل بصفة عامة «أكثر الشعراء المعاصرين تنوعا في موسيقى شعره» واستغلا لا لبحور الشعر العربي، فلو أننا طالعنا قصائد المجاليين له لما وجدنا فيها مثل هذا التنوع الهائل في استخدام الأوزان الشعرية... هذا التنوع الذي لا نجد نظيرا له عند الآخرين...» (48).

وقد ظل بحر «الكامل» بهذه الصورة البحر المفضل لدى السياب حتى في مرحلة الالتزام بشقيها: اليساري والقومي، فقد كتب فيه ثمانية قصائد، والبحر «الكامل» من البحور الشعرية المستعملة كثيرا في الشعر القديم، ثم يجيء بعده بحر «الرجز» وقد كتب به أشهر قصائده وهي قصيدة «أنشودة المطر»، ومن «المهم أن نذكر أن الشاعر لم يكن الوحيد الذي اهتم ببحر الرجز في هذه المرحلة، فقد كانت مرحلة الالتزام عنده هي - في نفس الوقت - مرحلة «الأدب الحادف» والالتزام الواقعية في الأدب العربي الحديث بوجه عام، ورأى شعراء عديدون أن الرجز - نتيجة قربه من النثر - هو الأقرب إلى التعبير عن القضايا الجماعية التي تهم القطاعات المريضة من جوامع الشعب العربي، ومن ثم فقد اهتموا باستغلاله في كتابة قصائدهم الحرة - على وجه التحديد - وكانهم لهذا قد أعادوا للرجز اعتباره بعد أن كان القدامى

ففي هذه الوجهة الإيقاعية العامة يمكن أن نستقرئ استخدام البحور التالية ضمن ديوان «أنشودة المطر»:

1) الرجز : أنشودة المطر (1953)، من رؤيا فوكاي (1955)، في المنرب العربي (1956) (مقطع)، غارصيا لوركا (1956)، النهر والموت (1957)، سربروس في بابل (1959)، المبنى (1960)، رؤيا في عام 1956 (1960) بعض المقاطع).

2) الكامل : حفار القبور (1950)، الموصى العمياء (1953)، غريب على الخليج (1953)، قافلة الضياع (1956)، مرعى غيلان (1957)، قارى الدم (1957).

3) المتدارك : عرس في القرية (1954)، مريثة جيكور (1955) (مقطع)، أغنية في شهر آب (1956)، المسيح بعد الصلب (1957)، تموز جيكور (1959)، رؤيا في عام 1956 (بعض المقاطع).

4) السريع : تعميم (1955)، رسالة من مقبرة (1956)، إلى جميلة بوحيرد (1959)، العودة إلى جيكور (1960)، المبنى (1960)، رؤيا في عام 1956 (1960).

5) المتقارب : الأسلحة والأطفال (1953)، يوم الطفلة الأخير (1954)، جيكور والمدينة (1958)، مدينة السندباد (1960) (بعض المقاطع).

6) الخفيف : مريثة جيكور (1955)، ثعلب الموت (1957).

7) البسيط : من رؤيا فوكاي (1955) (بعض المقاطع)، بور سعيد (1956).

8) الوافر : في المغرب العربي (1956)، مدينة بلا مطر (1958).

9) الطويل : مريثة الالهة (1955)، المبنى

الأولتين جاءتا في مرحلة الالتزام القومي (الأول 1955) (الثانية 1956)، ونلاحظ ان هذه المزاوية لم تخدم القيمة الجسالية والغرضية لشعر السياب، ففي قصيدة «بوسريسيدي» مثلاً ورد في الشكل المتوارث قوله:

«الجو مما يلزون الحديد به...» الى قوله «...» وابتل منها جرح وهرانا» وورد في الشعر الحر المقطع:

«بالقش والطين سدوا كومة القمر...» الى قوله «قد كتموا قاعها» [الديوان ص 164]، وقد أدى هذا المزج بحسن توفيق مثلاً الى أن يتساءل قائلًا: «...» نحن لا نعرف - بعد التخلص من النبرة الزاعقة في الأبيات التي أوردناها من الشكل المتوارث - كيف التقلق قاع الجحيم؟ وكيف انصب طوفاننا؟ وعلى من من المتحاربين انصب؟ هل انصب على المدافعين عن المدينة أم انصب على مهاجميها أم انصب على الطرفين مجتمعين؟ بينما نجد لوحة متكاملة في السطور التي أوردنا من الشكل الجرح، وهي لوحة نابضة وزاعرة بالحياة<sup>١٢</sup>، وهكذا نستنتج ان المزاوجة بين تفعيلات الشعر الحر وبين البحور الخليلية في نفس القصيدة قد تسبب في تعميم معاني القصيدة والاخلال بنسقها الفني الجمالي.

أما القافية التي اعتمدها السياب في «ديوان أنشودة المطر» فقد تراوحت بين التوارد الازدواجي أو أكثر وأيضاً التحرر من القافية وتوابعها في نهاية السطور الشعرية. فإذا تأملنا مثلاً قصيدة «غريب على الخليج» [الديوان ص 9] لاحظنا ازدواج القافية في المطلع في الكلمات التالية «الأصيل» / «الرحيل» / «بحار، عاري» ثم تجاوز الازدواج الى ما أكثر في الكلمات «الخليج/الخليج/نسيج/ الضجيج...» [ص 9] ثم نعود الى الازدواج من جديد مع: «عراق/العيون/عراق...» ما تكون...» [ص 9]. ويسمى السياب كذلك الى توفير قواف داخلية في

يلقبونه بـ «حمار الشعر»، وكان من بين أسباب عدم اهتمام القدامى بالرجز «انه يعرض في كلام العوام كثيراً...»<sup>١٣</sup> وهذا السبب الذي دعا القدامى الى عدم اهتمامهم بالرجز هو نفسه احد الاسباب التي دعت المحدثين الى الاهتمام به...<sup>١٤</sup> وإضافة الى ذلك نلاحظ ان الشاعر قد نزع التفعيلات أحياناً في السطر الواحد على الأقل في قصيدتي «مرثية الألهة» (1955) و«البني (بعض الأسطر)» وفي قصيدة ملتزمة لم يضمها الديوان جاءت بعنوان «فجر السلام» مزج السياب بين أربعة بحور: البسيط والمتقارب والسرير والكامل. ثم نراه يخفف أحياناً عندما مازج بين بحر «الرجز» وتفعيلة «الوافر» في قصيدة «في المغرب العربي» وقد انتقد صلاح عبد الصبور هذا المزج فقال: «...» في هذه القصيدة محاولة شكلية طيبة، وهي المزاوجة بين وزنين...» ولكن مما يعيب هذه المحاولة انها بلا منهج ملتزم. فقد كان الأوفق ان تنثني الاصوات في القصيدة، فصوت ذو نغم يحكي الحاضر، وصوت ذو نغم يحكي التذاتيات...»<sup>١٥</sup>، وقد أشار صلاح عبد الصبور الى أنه لم يستطع فهم وزن الأبيات التي تبدأ بقول السياب «أن يرى ظلأله على الرمال...» الى قوله «...» والكعبة المحزونة المشوغة» [ص ص 75 و 76 من الديوان]، واتضح الغموض في السطر خاصة «في أمسى تأكل النيران من معناه...» وقد جاء على وزن: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، (فاعي) (1٩)، وقد اضطر بدر الى تصحيح الوزن بعد ذلك فصار السطر: «فأمسى تأكل الغبراء والنيران من معناه».

وفي مسألة المزاوجة بين الشكلين الحر والمتوارث في القصيدة الواحدة نلاحظ ان السياب كتب خمس قصائد في ذلك وهي «من رؤيا فوكاي» «بوسريسيدي» «رسالة» «ليل» و«أقبال والليل»، والقصائد الثلاث الاخيرة من ديوانه «أقبال والليل» الذي ليس محل دراستنا، ولكن نقتصر الاشارة الى ان القصيدتين

مستوى السطر الواحد كقولہ في قصيدة «مرحى غيلان» [ص 15]:

«... فتحت نوافذ من رؤك على سهادي: كل واد...، وتتجل القافية الداخلية في العبارتين «سهادي» «واد»، أو كقولہ في نفس القصيدة... ويدها تلتسمان، ثم، يدي وتغضضان خذي/ فأرى ابتدائي/ بابا... بابا.../ جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي...» [ص 16]، فالقوافي الداخلية تمثلت في السطر الاول في الكلمات «يدي» «خذي» ثم في السطر الثاني في كلمتي «ابتدائي» «انتهائي» وفي الثالث في تكرار نفس الكلمة، وفي الرابع في تكرار عبارة «دمائك دمائي»...»

وتلقنا كذلك ظاهرة «تداعي الحروف» في التشكيل انشعري عند السياب فهو يعمد أحيانا إلى تكليس كلمات تتألف من نفس «الحرف» أو «الحروف» ذات المخارج الصوتية القريبة، نلاحظ مثلا ان في قصيدة «غريب على الخليج» [ص 9] قد عمد الشاعر الى توزيع متواتر لحرف «الجيم» من خلال الكلمات التالية: الهجرة، الجشام، الخليج، جوابو...، الخليج، نشيج، الضجيج، تقجر...» [ص 9] أو مثلا توفير حرف «القاف» في مثل الكلمات التالية: تقاضي/ كالأفق/ يا نقود/ أوقد.../ يا نقود.../ [ص 13]، أو في تكرار حرف «الراء» في الكلمات التالية في المقطع الاستهلاكي لقصيدة «أنشودة المطر» «السحر/ شرفتان/ راح/ القمر/ تورق/ الكروم/ ترقص/ كالأقمار/ نهر/ يرحبه/ السحر/ في غوريها...» [ص 142].

وبجانب تداعي الحروف ذات المخرج الصوتي الواحد أو القريبة المخارج الصوتية، تتجلى ظاهرة تضمين أوفر لنفس المقاطع الصوتية، من ذلك مثلا توفير المقطع الصوتي «ـا» في السطور التالية: «... وقد نام في بابل الراقصون/ ونام الحديد الذي سيحزنونه/ وغشى، على أعين الخازنين، لهات النضار

الذي يحرسونه... ويتضح تواتر المقطع الصوتي «ـا» في الكلمات: بابل، نام، لهات، النضار» [ص 95]، أو كذلك في المقطعين «نا» في السطور: «همز مهردنا فنخاف. والاصوات تدعونا/ جيعا نحن مرتجفون في الظلمة/ ونبتح عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا/ نشد عيوننا المتلفتات بزنداها العاري...» [ص 158].

وهكذا يتضح أن الإيقاع الصوتي متوفر في «قصائد» أنشودة المطر» بأساليب مختلفة، متنوعة.

3) الصورة الشعرية: في تحديد عناصر الصورة الشعرية ومزتها في الخطاب الشعري توجد محاولات عديدة، ويمكن أن نعتد منها الرأي القائل بأن «الصورة الشعرية هي في التقريب والجمع بين الحقائق المتباينة، المختلفة، والمتناقضة» وهي في جوهرها خلق جديد لعلاقات جديدة بين هذه الحقائق لأنها «الواصل الخفي بين الإلفات، حوار السكون، جمع ما تفرق وتوسع، تتوسع الاضداد في كشف جامع واحد»<sup>20</sup> فتبني هذه العلاقات الجديدة على خلق إيماءات نغمية، وزيد «كمال أبو ديب» تدقيقا لهذا الجانب فيقول «ان للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية وأن حيوية الصورة وقدرها على الكشف والاثراء، وتفجير بُعد تلو بعد من الإيماءات في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام Har-mony اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة...»<sup>21</sup> وفي محاولتنا استقراء بعض خصوصيات تشكيل الصورة الشعرية عند السياب نرى أن نصلح على ظاهرة «الانحراف» ecart في التعبير الشعري، وقد اعتبره الناقد «جون كوهان»<sup>22</sup> مقياسا أساسيا لتحديد التجديد في الصياغة الشعرية إذ أن «لغة الشعر هي مجموعة من الانحرافات التي تتكرر فيها بالقياس الى لغة البشر التي هي الحياة الجارية، لغة الاستعمال اليومي لكن يجب الانتباه: ليس كل انحراف عن الاستعمال العادي للغة هو

انحراف شعري. إن هناك نوعاً آخر من الانحراف، كثيراً ما يقع فيه الشعراء الصغار أو الذين في بداية تجربتهم، هذا الانحراف يمكن وصفه بأنه عيبي أو مجاني<sup>59</sup>، ويقع الانحراف خاصة في مستوى المجاز والاستعارة والتشبيه.

فمن أنماط الانحراف في الخطاب الشعري للسياب قوله مثلاً في مطلع قصيدة «غريب على الخليج»: «الريح تلهت بالهجرة، كالجشام، على الأصيل»، فالفعل «تلهت» ينسب عادة للإنسان في حالة الأرهاق نتيجة الجري مثلاً ولكنه يفرج، في هذا السياق، عن معناه الأصلي لينسب أولاً «للريح» وهو عنصر طبيعي ثم لتكملة ألفاظ أخرى «كالجشام» و«الهجرة» و«الأصيل» ويعبر عن معنى هبوب الريح هبوباً ثقيلاً حزيناً ينفذ إلى معنى «تأكل الطبيعة البطيء» الذي يوازيه الشاعر بإحساس التعرّب والوحشة لدى الشاعر، ومثل هذا التأليف بين الألفاظ قول السياب في قصيدة «مرحى غيلان».

«ينساب صوتك في الظلام، إلى، كالطرر الغضير، ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السرير/ من أي رؤيا جاء؟ أي سماء؟ أي انطلق؟/... [ص 15]، ففي هذه السطور أسند الفعل «ينساب» إلى «صوت» غيلان، وهو عادة يسند إلى سائل ما في سيلانه الرقيق دون تدفق عارم، ثم أضاف الشاعر «للطرر» صفة «الغضير»، وهي صفة تسير عادة النباتات الغضة الطرية، ثم يواصل الشاعر في تشكيل عناصر الصورة فيضبط مساحة الانسياب بقوله «من خلل النعاس» وتعكس لفظة «خلل» شغافية الثوب التي ينساب منها الصوت، وتصبح الصورة طريفة عندما يصير الأطار العام «النعاس» الذي هو شيء معنوي أكثر منه مادي، وتتداعى عناصر الصورة الأخرى في الاستعمال «جاء» المسند إلى «رؤيا» التي تصبغ بمعناها المجرد العبارات المادية: «سماوة» «انطلق»... وفي نفس القصيدة نقرأ مثلاً

هذه السطور الأخرى «جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي/ فتحيل أعمدة المدينة/ أشجار توت في الربيع. ومن شوارعها الحزينة/ تنسج الأشجار، أسمع من شوارعها الحزينة ورق البراعم وهو يكبر أو يمض ندى الصباح/ والنسج في الشجرات يمس، والسنايل في الريح/ تمد الرحي بطعامهن... [ص 17]. ففي هذه السطور نلاحظ أولاً الطرافة في إسناد الفعل «تولد» إلى قرية «جيكور» ثم نوهل في الطرافة بتحديد مكان الولادة من شفتيك، وتراكم الأمكنة الأخرى الإيحائية الطريفة في الاستعمالين «من دمائك، في دمائي» ويتشكل التكامل في الولادة عند غيلان الابن والشاعر الأب، ونواصل الرحلة مع تفجير العناصر الطريفة للصورة الشعرية من خلال تأثير ولادة جيكور على المدينة وعلى «أعمدة»ها بالضبط المكونة من «الأسمنت والحديد» وهي مواد ترمز إلى المظاهر المادية الصلبة للحضارة، وتبديل «الأعمدة» إلى «أشجار من توت» في فصل «الربيع» وهي رمز الخصب، وقد ورد ذكر «التوت» وورقة في أسطورة «الحظيرة الأولى» وفي إطار الفردوس العلي عامة، ثم يذهب الشاعر إلى تضمين ضرب من التواصل بين عناصر الطبيعة، فإذا «ورق البراعم وهو يكبر» يمض ندى الصباح وإذا «النسج في الشجرات» يمس «إلى العوالم المحيطة به» وتتصب كل هذه المسموعات والحركات الدقيقة في حواس الشاعر التي تحل بدورها في الطبيعة، وتتطمح الجسور القائمة بينها وبين الكون الطافح بالأمل.

وتبرز طرافة الصور الشعرية عند السياب كذلك في توظيف التشبيه والاستعارة والمجاز عامة. فإذا أخذنا على سبيل المثال التشبيه (والاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه...) فإن الشاعر قد سعى أيضاً إلى استخدامه استخداماً جالياً مرهفاً، ونلاحظ النزوع إلى تداعيه بصفة متوالية، فنقول السياب في قصيدة «بور سعيد»... كالليل هذا الماء فوق القبور/ كالنار،

الترابطات والاستجابات الإيجابية فقط، وإننا نركز أيضاً، على الاستجابات السلبية. وقد يكون الطابع العام للصورة هو أن تفصل بين هذين النمطين من الاستجابات: بمعنى أن الصورة الواحدة تركز على واحد من النمطين وحسب. لكن ثمة صوراً تروحد بين النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى «بفاعلية التضاد» [57].

وبجانب المحسنات البدئية التي يحسن السياب، في أغلب الحالات، استخدامها، تبرز كذلك ظاهرة الاطار الطبيعي الذي تتحرك فيه معاني القصيدة. فإذنا اعتمدنا على قصيدة «غريب على الخليج» يمكن أن نجرد العناصر الطبيعية التالية:

الريح، الهجرة، الاصيل، الخليج، الرمال، الخليج، الخليج، أعمدة الضياء، العباب يهدر رغو، الريح، الموج، البحر، البحر، الظلام، النخيل، الغروب، الدروب، المساء، الليل، دجاء، الشمس، الظلام، الظلام، ليك الصيفي، عطر ك (العراق)، القرى، المدن، تربك، غبار، الدروب، الشمس، يا ربح، لمعة الأمواج، الخليج، كواكب الكبيرة، الأرض كالأفق العريض، الصباح، السماء، سحب، النساء، برد مشيع بعطور آب، الرياح... فهذه المادة الطبيعية يمكن توزيعها الى محورين يكونان في علاقة تقابل، محور يعبر عن الضيق والقلق والتشاؤم، وقد عبرت عند الكلمات التالية: الريح (وردت أربع مرات، منها مرة في صيغة الجمع...)، والاصيل، والغروب والظلام (مرتان) والليل (مرتان) دجاء، المساء (مرتان) سحب، العباب يهدر رغو، الموج الخ... ومحور يتعلق بالتفاؤل وتضمنه عبارات مثل: الخليج، أعمدة الضياء، النخيل، الشمس، ليك الصيفي، عطر ك، تربك، لمعة الأمواج، كواكب الكبيرة، الأرض كالأفق العريض، الصباح، النساء، برد مشيع بعطور آب... الخ... ويشكل التقابل بين عناصر الطبيعة صراعاً، في الواقع، بين

كالاعصار، كالداء/ تختض في ليل الخليج الصدور،/ والشمس تحسو كل ماء الصدور،/ في عالم تمحي فيه العصور.../» [ص 169]، وهذه التشابه المترواحة بين المروية (النار، الاعصار، الليل، الداء... ) وبين إخمادها النفسية تبعد عن أنماط التشبيه التي نكتفي بالجمع، في أطراف الصورة، بين أشياء رتيبة متداولة في بيئة الانسان، ذلك أن التشبيه «حالة واعية مدركة وعن تعلم أن الشعر ليس تقنياً أو تفسيراً أو ابتداءً، وإنما يقض ليقين لحظة من اللحظات النفسية وبذلك ينتقص مفهوم الصورة، وفقاً لتحديده القديم، فلا يبقى نقلاً للأشياء، وتعبيراً عن مظاهرها، لأن هذه الأشياء تفقد حدودها ومعانيها، وتختزج أو تترحد مع ذات الشاعر وتصبح المظاهر وسيلة خارجية مادية للتعبير عن الحالات النفسية، كما أن الحالات النفسية تغدو وسيلة لأحياء المظاهر الطبيعية الموات، وبمعناها عبر وحدة تشتمل على الكون والناس جميعاً...» [ص 144] ويعتمد السياب الى تنويع المشبه به داخل هذا التداعي فتتروم عوالم متناقضة ولكنها في الفضاء المطلق متكاملة، ومن هذا الصنف قول السياب مثلاً في قصيدة «أنشودة التطر» بلا انتهاء، كالدّم المراق، كالجياح/ كالحب، كالأطفال، كالموتى، - هو التطر» [ص 144] وفي هذين السطرين تنوزع الاسماء المشبه بها الى حقلين دلاليين، يمثل الاول تعبير المطر عن معاناة الانسان الشقية التي تبلغ حد الموت (كالدّم المراق، كالجياح، كالموتى) ودلالاتها أيضاً عن حقل ثان يمثل التفاؤل ورونق الحياة (كالحب/ كالأطفال... )، ونلاحظ أن تداعي التشبيه، في علاقة تقابل، ظاهرة استحسناها البلغاء قديماً والنقاد حديثاً، لأنها لا تكفي بتوليد العلاقات المتكاملة تشبيهاً بل وعلى العلاقات المتضادة تشبيهاً أيضاً.

يقول كيال أبو ديب في هذا المعنى «الصورة الشعرية [...] في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تشتمل

السياب ويستقر في خاصيتين أساسيتين: الخاصة الأولى: التلون في التشكيل الحسي الذي يتجسد في الصور المرئية وعبر طرح مباشر للقيم اللونية بمسمياتها: حراء أو صفراء... الخ...

الخاصة الثانية: التلون في التشكيل المركب والذي يتجسد في اللون العام الذي يعطيه كامل التركيب العضوي لبنية المقطع الشعري... وهذا المعطاء اللوني في قصائد السياب يتسحب على مساحة اجتماعية وسياسية بل الأرضية الغنائية التي تتجلى في وجدانيات وتموزيات وجيكوريات الشاعر... (59).

وقد أسند الناقد للسياب مساحة لونية بيضاء إذ «أن السياب الذي ولد وسط غيمة الألوان بل داخل «خطبتها» تطلع إلى السماء وهو يدعوها أن تثق قوس قزح من الأفراح» تلون أعماق الكائنات، وتفصل عن وجه الوطن كل غصونه، وتوسع لتملأ الصحراء بالسحب والبرق... (59).

ثم يسند للسياب كذلك مساحة «اللون السياسي» «التي تأتي هي الأخرى» لتتسع، تصطدم، تتكسر على ضفاف الشاعر كموجة من موجات الشط الذي أحبه وغناه... (60) وفي دعم هذا المنحى نلاحظ مثلا أن في قصيدة «مربوس في بابل» [ص 152] تردد عبارة «الدم ست مرأت على هذه الشاكلة: دم، دم ينز [ص 152] بالدم القديم، بالدم الجديد [ص 153] من دمائها، من رحم ينز بالدماء [ص 154]. وفي قصيدة «رويا في عام 1956» [يمكن أن نجرد العبارات التالية المعبرة عن اللون الأحمر والقائمة: «ليب، السواد، القذى، الأشلاء، نار، رماد، [ص 105] النار [ص 106] لظاهها، الدماء [ثلاث مررات] الديدان، الأكضان، الغريان، [ص 107] نيران، أشلاء، الديدان، دم، السعير [ص 108] أحجار القبور، الصديد [ص 109] ورد الدم الأحمر [ص 110] مسيل دم، ناراً، دم الاطفال، دم المسكينة،

التشاوم والامل في ذات السياب وفي الواقع الموضوعي الخارجي أيضا.

وإذا اعتمدنا مدونة شعرية أخرى كقصيدة «مرحى غيلان» أمكننا تجريد العناصر الطبيعية التالية:

الظلام، المطر الغصير، أودية العراق، كل واد، الأزهار والثمار، تربة الظلماء، حبة حنطة، ماء، سماء، سنبلة، ريع، قرار بوب، وماله، طينه المعطرة، أعراق النخيل، الجليل، المياه، الورقات، الثمار، الماء، الخمر، المحار، المياه، السماء، أعمدة المدينة، أشجار ثوت في الربيع، الأنهار، ورق البراعم، ندى الصباح، التسع في الشجرات، السنايل في الرياح، أبودة السماء، الأرض، قفص من الدم والأظافر والحديد، ضحى الجليل، النور والظلماء، الظلام، الظلام، النار، الربيع، القرات، الشمس، الدروب، السحب، الجليل، شمس، نجم في سماء القفص الحديد...

ونلاحظ أن هذه المادة اللغوية تتضمن بصفة عامة معنى التناول ما عدا العبارات القليلة التالية التي تقع معها في علاقة تقابل: أعمدة المدينة، الأرض قفص من الدم والأظافر والحديد، ضحى الجليل، النار، السحب الجليل، القفص الحديد...

ويتجلى بالتالي أن المدونة اللغوية المعبرة عن التناول أكثر تواترا من تلك التي تضمن معنى التشاوم، وهذا يعود إلى بيرة من الأمل انفجرت في معاناة السياب إثر ولادة ابنه غيلان.

وضمن هذه المادة الطبيعية يحتل تلوين العناصر الطبيعية مكانة ذات بال حتى أن الناقد «محمد الجزائري» يرجع التجديد في تجربة السياب الشعرية إلى هذه الظاهرة فيقول: «لقد أجمع النقاد على أن أبرز ملامح التجديد لدى الشاعر بدر شاكر السياب هو اعتياده «التعبير بالصورة» في البنية الجمالية لمعار قصائده وتشكيلها العام... وهذا (التعبير) يستوي عند

الظلمة [ص 112] الجو رصاص، الريح رصاص،  
الصبح رصاص، الليل رصاص.

الأرض السياب [ص 113] تموز القتل [ص 114]  
الظلام في المساء، الدماء [مرتان] [ص 115]. ولعل  
أبرز توظيف للون ورد عند السياب في المطلع الذي  
يقول فيه قصيدة «أنشودة المطر»:

«في كل قطرة من المطر/ حراء أو صفراء من أجنة  
الزهر/ وكل دمة من الجياح والعراة/ وكل قطرة تراق  
من دم العبيد/ فهي ابتسام في انتظار ميسم جديد/ أو  
حلمه توردت على فم الوليد/ في عالم الغد الفتي،  
وأهب الحياة. / [ص 150].»

ففي هذا المقطع ضمن السياب ملحمة الألوان  
المعربة عن ملحمة الشعب العراقي من أجل غد  
أفضل، فاللون الأحمر الذي بدأ يتحول إلى الصفرة  
لأنك أنه زائل وسيزول.

4) اللغة الشعرية : يمكن أن نستقرئ المدونة  
اللغوية لشعر السياب، من خلال خاصية ديوان  
«أنشودة المطر»، في مستويين: يتعلق الأول بالمعجم  
اللغوي الذي يستخدمه الشاعر في تشكيله الفني،  
ويقوم الثاني على أنساق التركيب لألفاظ هذا المعجم  
اللغوي.

ففي المجال الأول يمكن أن نلاحظ أن السياب قد  
أحصى عديد الألفاظ وجدد توظيفها في الخطاب  
الشعري بل في المحيط الحضاري عامة.

فإذا أخذنا على سبيل المثال عبارة «المطر» التي ترد  
في الشعر العربي القديم وخاصة الجاهلي مرتبطة أشد  
الارتباط بمستويات العيش وإرغاصاته، فإنها تتجاوز  
في شعر السياب هذه الدلالة لتصبح رمزاً ما لتطلعات  
الإنسان ووجهها ما لمعاناته الأدبية .

فقد تلونت عبارة «المطر»، عدة تلونات في قصيدة  
«أنشودة المطر»، فرمزت إلى الحصب والعطاء كما  
رمزت إلى الاضطهاد والتعسف في عراق مطلع

الخمسينات، كما تحولت في نفس المخاض الشعري إلى  
إطلاقة أمل، ولعل المقطع الذي يقول فيه السياب  
«بلا انتهاء، كالدم المراق، كالجياح،/ كالخب،  
كالأطفال، كالتموت - هو المطر. » [ص 144] يجمع  
بين كل هذه التطلعات ويصبح لذلك حاملاً للبشرى  
والميلاد مثلاً ورد في قصيدة «مرحى غيلان» في تشبيه  
صوت الابن الوليد بالمطر الهادي. التّر، يقول السياب  
«ينساب صوتك في الظلام، إني، كالمطر الغضير،»  
[ص 15]، ثم يذهب السياب إلى الجمع بين تضخية  
«عشتار» من أجل الخير وبين انهيار المطر فيقول:  
«عشتار العذراء الشقراء مسيل دم/ صلوا... هذا  
طقس المطر/ صلوا... هذا عصر الحجر. /» [ص  
112] ويضيف في آخر القصيدة صورة تجمع بين المطر  
والدم قائلاً: «فأنا الدماء/ توائم المطر. » [ص 115].  
وتتعدد في صور السياب الانعكاسات المختلفة للمطر عما  
يُذكر على أنه الشاعر استخدم هذه العبارة المتواترة  
كثيراً في التراث الشعري العربي القديم ليعطيها أبعاداً  
أخرى.

وبجانب عبارة «المطر» يمكن أن نلاحظ توظيفاً  
متزاحاً عن التراث لعبارة النخيل، كمفردة أو جمعا أو  
جمع جمع) إذ لم يعد الحديث عنه مرتبطاً فقط بعطاء  
التمور والظلال بل صار أيضاً في تجارب مطلق منع  
نفسية الشاعر وإحساساته العميقة، يقول السياب في  
قصيدة «تموز جيكور»: «والقرية داراً عن دار/ تتباج  
أنفاساً حلوة،/ والشيخ ينشام على الربوة،/ والنخل  
يوسوس أسراراً...» [ص 89]، ثم إذا أخذ  
الشاعر قرية «جيكور رمزاً للطهارة والقيم النبيلة جمع  
بينها وبين النخل في موقف حنو عارم يقول:  
«وجيكور خضراء من الأصيل/ ذرى النخل  
فيها/ بشمس حزينه. /» [ص 96]، ويبقى النخل  
أيضاً حاضراً في ساعات اليأس التي تختصر فيها  
جيكور، يقول السياب: «... إني أموت/ والنور في  
غابه/ يلقي دنائير الزمان البخيل/ من شرفة في سعفات

بين التخييل، وسوسة التخييل، الحصى يصل، انسياب  
الصوت، الآهات السمراء، الشمس تعول في  
الدروب... (65).

أما الوجه الثاني للاستعمال اللغوي فيتمثل في ضرب  
التركيب للعبارة سواء كانت اسماً أو فعلاً أو حرفاً  
وأدوات، ذلك «أن الطاقات الابداعية» للكليات لا  
يمكن لها أن تحقق وتكمل إلا عبر العلاقات التي  
توجه التقاءها وتراكبها في الخطاب، فجبال اللغة في  
الشعر، كما يعبر أدونيس، انبساط «يمود إلى نظام  
المقدرات وعلاقاتها بعضها ببعض الآخر، وهو نظام  
لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة» (66)،  
وفي هذا النسق يمكن أن نلاحظ عمق السياب إلى  
التقديم والتأخير في عناصر الجملة، كتقديمه خبر كان  
في قوله «سعداء كنا قانعين...» (ص 11) أو تقديمه  
المشبه به مع أداة التشبيه على المشبه سواء كان جملة أو  
مجموعة ألفاظ أو عبارة واحدة كقول السياب: «مثلما  
تنفخ الريح قذ القصار» عن جناح الفراشة، مات  
النهار (عرس في القرية، ص 31) أو كقوله في  
قصيدة «أنشودة المطر»: بلا انتهاء، كالدُم المراق،  
كالجياح/ كالحب، كالأطفال، كالمرثى - هو المطر!..»  
(ص 144).

وقد يذهب السياب إلى تكرار بعض الجمل التي  
يمكن اعتبارها مفصلات أساسية في فقرات النص  
الشعري، من ذلك تكراره الجملة المؤلفة من المبتدأ  
(اسم) والخبر (فعل) في قصيدة «قافلة الضياع»،  
وهذه الجمل المفصلة هي: «السل يوهن...» (ص  
50) الليل يجهض (ص 51) (تكررت ثلاث  
مرات... النار تصرخ (ص 51) النار تنبنا (ص  
51) النار تركض كالخيول ورائنا (ص 52) النار  
تصهل من ورائي (ص 52) الأرض تطمس من  
وراء ظهورنا (ص 53) فالיום تمزق الكهوف...  
(ص 53) الليل أجهض (مرتان) (ص 55) النار  
تركض كالخيول... (ص 55)... ونلاحظ نفس

الخيل./ جيكور، يا جيكور: خلّ وماء/ ينساب من  
قلبي،/ من جرحي الواري،/ أواه يا شعبي... ص  
102 - 103.

ويمكن أن نستقرئ في ديوان «أنشودة المطر»  
الانحرافات العديدة التي تلونت بها عبارة «الشمس»،  
فإذا هي تحتاج إلى مزيد الدفء بميلاد غيلان، رمز  
البحث، يقول السياب «والنار تصرخ: يا ورود  
تفتحي، ولد الريح/ وأنا الغرات، ويا شموع/ رشي  
ضريح البعل بالدم والمهاب وبالشحوب./ والشمس  
تُؤول في الدروب:/ بردانة أنا والساء تنوء بالسحب  
الجليد» (ص 17 - 18)، ويبقى الأمل حاضراً في  
أوقات الفرح والشدة، فنجد الشاعر يتبنى اتبعات  
الحصب من جديد، يقول: «لو أن شمس المغرب  
الدائمة/ تبطل في شطيه أو تشرق،/ لو أن اقصان  
الدجى تورق/ أو يوصد الماخور عن داخله...» (ص  
98 و99)، ويجمع الأشعر في صور متداخلة يفاضة  
برقة الإحساس ونبضه بين جيكور والشمس وقلبه في  
هذا المقطع: «حين تمثد «جيكور» حتى حدود  
الخيال،/ حين تحضر عشا يغني شذاها/ والشموس  
التي أرضعتها سناها،/ حين يخضر حتى  
دجاها،/ يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في  
ثراها.../ قلبي الشمس اذ تنبض الشمس نورا» (ص  
128 - 129)، وتتحوّل شمس الناء والانبعاث  
أيضاً إلى رمز للاضطهاد والمعاناة في قول السياب:  
«... وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف...» (ص  
136).

وفي استعلاء أنساق المدون اللغوية للسياب  
تستري انتباهنا عناية السياب بالأصوات الطبيعية  
وأصوات بعض الأعضاء الجسدية فتحصل على  
معجم غزير في هذا الباب نفتس منه هذه الأمثلة:  
«وهوة، قفقة، الشيج، الهدير، الضجيج، صراخ  
الريح، عويل الأمواج، الريح تلهث... هس  
الدهجور، هس العينين، نقر الدراك، هيام الريح



أسلوب التأليف للنسيج النعني في قصيدة «قاريء الدم» حيث نقبتس هذه الجمل، اني شهدت سواك ينسفه اختناقاً للصدور/ [ص 116] اني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء [ص 117] «اني شبيت مع الجياع» [ص 117] «اني خبرت الجوع بعصر من دمي» [ص 119]. ويعمد السياب أيضاً الى تكثيف للعناصر المتممة في الجملة كتكديسه النعوت في قصيدة «الى جميلة بوحيرد» حين يقول الشاعر: «في صمتك المكتظ بالآخرين؟/ في ذلك الموت، المخاض، المحب، الميفض، المنفتح، المغفل...» [ص 63].

وهكذا نستطيع ان نستنتج ان السياب - في ديوان انشودة المطر - يمكن من انبعاث للغة العربية على شاكلة إيائه بالصحو بعد الموت، وبالأمل من خلال اليأس.

### خلاصة

بهذه التحولات الثلاثة، في التوجه الملتزم للسياب، تشكلت رؤيا شعرية مفحمة بالمعاناة والتوق، ولا غرابة في ذلك ما دام الشعر، حسب السياب، «توأماً للمشفقة»<sup>(63)</sup>. وقد اتسمت تجربة السياب هذه باحتدام بين الأنا والجماعة، يبلغ أحيانا درجة الاتصال ويجبر حيناً آخر على الانفصال، وانتهى في نهاية المطاف الى ضرب من الغوص في أعماق الأنا ويؤثرها دون فقدان حرارة المحنة الجماعية، لأن في عذابات الذات الصادقة صدى لألام الآخرين وطموحاتهم. ولقد دفعت هذه الوجهة بدر شاكور السياب الى شبه «تراجع» في اعتناقه الالتزام، تحيل هذا الموقف في محاضراته بروما في مؤتمر الادباء، وقد كان من قبل متحمساً شديد التحمس للقضايا الوطنية حتى أننا نقرأ له في رسالة موجهة الى «سهيل ادريس» مدير الآداب... «اتنا مصممون على خوض هذه المعركة حتى النهاية [يعني الاهتمام بالمسائل الوطنية والقومية]، فهي ليست معركة

سياسية مؤقتة. انها مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبية مهمة. اننا نحارب الكارثية الجديدة التي تريد ان تنبث عندنا بعد ان اخذت تحتضر في موطنها الاصيل. إن السؤال هو: أهتمم بالفتنة (Technique) ونهمل الانسان؟ أم ان الانسان الذي هو الغاية من كل صراع، أولى بالاهتمام؟ وان السؤال هو، مرة ثانية: أعجب أن يكون الاديب (عالمياً) قبل ان يكون وطنياً، أم أنه يجب ان يبدأ بوطنه وأمه ويفضي من خلالها الى الانسانية الواسعة؟ والسؤال هو: مرة ثالثة: ألا يكون الادب واقعياً الا اذا أحصل الشكل إجمالاً تاماً، أما لأن الادب الواقعي أدب شكل وجوهر في آن واحد، شكل وجوهر كالجسد الحي الذي لا يمكن الفصل بينه وبين الحياة التي «فيه»؟...»<sup>(64)</sup> هذا الموقف صرح به السياب في 19 حزيران 1954، الا ان الملاحظات العديدة التي حفت بتجربة السياب الشعرية جعلته يراجع موقفه هذا، وحينئذ في رسالة ليوسف الحلال، من بغداد، بتاريخ 4 مارس، 1958... الشعر - ككل الفنون الرفيعة في عصرنا هذا - ليس مقصوداً به أن يكون للجميع، ولا أن يكون أداة سياسية. وهو ليس فلماً سينمائياً ولا مقالة في جريدة... «<sup>(65)</sup> ثم اذا تقدمنا في الزمن سنجد السياب يقلع في نهاية المطاف عن «الالتزام»، يقول في رسالة أخرى ليوسف الحلال بتاريخ 4/4/1961... «سنلتقي في بيروت ثم في روما عن قريب ان شاء الله. ستجتاحني - كما يبدو - موجة دافقة من الشعر عن قريب. ابتداءً رذاذها يغمرني منذ الآن. البصرة تفتح شاعريتي. لكن المشاغل اللعينة تغلق كثيراً من أبوابها.

أصابتي تجاه «الالتزام» ردة كائني أصابتك حين كتبت «قصائد في الاربعين» الملمح «هو الشعر، ليس أن تكون واعظاً...»<sup>(66)</sup>.

وسيلخص السياب كل هذه المواقف حين ستل «ما تجاهر به دائماً هو أنك كنت شيوعياً ثم انتفضت على

رواد الشعر الحديث الذي اتحمت الكلمة عنده  
بتطلعات الشعر العراقي الى غد أفضل وكذلك  
الشعوب العربية بل كل الشعوب المضطهدة في العالم.

### المواش

- (1) مستخدم الطبعة الثانية، 1965
- (2) المرجع السابق ص 261 - 262.
- (3) المرجع السابق ص 262 - 263 - 266.
- (4) في كتابه «الشعر العربي المعاصر» وفي مجلة «الاتزام والسياسة»  
طبعة ثانية، 1972.
- (5) المرجع السابق ص 399، وظهر هذا الموقف كذلك في  
«الآداب»، عدد مارس، 1966، (ص 7 ع 2).
- (6) المرجع السابق
- (7) المرجع السابق ص 401 ومجلة الآداب، مارس، 1966.
- (8) المرجع السابق ص 405.
- (9) المرجع السابق ص 407.
- (10) الآداب، يوليو مارس، 1966 ص 198.
- (11) نشرت في مجلة «الفكر» (تونس)، عدد ديسمبر 1961.
- (12) المرجع السابق ص 76.
- (13) المرجع السابق ص 79.
- (14) الادب العربي المعاصر: أعمال مؤلف رومانيا المتولد في تشرين  
الاول سنة 1961، منشورات اسراء، 1962، ص 248 الى ص  
249.
- (15) الاتزام والالتزام... ص 81.
- (16) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ط 1979، ص

72

(17) من تاريخ هذا الحزب: انعقاد مؤتمره الاول سرى عام 1945  
قيادة «فهد» وأصدر بياناً عرفه «البيان القومي» وأسس له لجنة مركزية،  
ثم أصدر جريدة سرية «الفاطمة»، وقبل فهد بعد تردد انضمام بعض اليهود  
الى حزبه، واستمعت «حكومة توفيق السويدي» عن منح الشيوعيين التأشيرة  
القانونية، فكان أن طلب «فهد» من رفاقه الانضمام الى «حزب التحرير  
الوطني» العراقي الذي كان يقوده «حسن محمد الشبيبي» مع المحافظة على  
تنظيمهم السري. وفي عهد حكومة «صالح جبر» لوجئ الشيوعيون وصدرت  
أحكام بالاعدام على فهد وبعض القياديين الآخرين تغيرت بعد ذلك الى  
السجن المؤبد. ومع حكومة «البايجي» حكم بالاعدام على أربعة قياديين  
وهم: يوسف سليمان ويوسف حسين وزكي يسيم» بجانب حسن محمد  
الشبيبي. وتولى حساسون دلائل شؤون الحزب الى أن أعدم بدوره في  
جويلية 1949

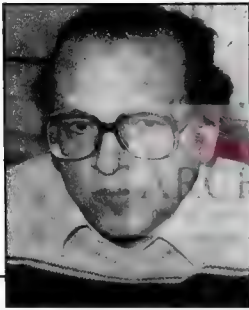
الشيوعيين. وفي مرحلة ما كنت وجوديا يغلب على  
شعرك القلق مثلاً. بعدها أصبحت شاعر المعذنين في  
الارض، شاعر الفقراء من فلاحين ومزارعين  
وعمال... هل هذه المراحل صحيحة في تطور حياتك  
وشعرك؟ وهل هذا التطور هو غير القلب؟ وكان  
جواب السياب على هذه الاسئلة... أما أنني كنت  
شيوعياً فذلك ما لا أكره وما يسهل عليّ تعليل. إن  
من يقرأ مثلاً كتابات فردريك انجلز، وخاصة تلك  
الصفحات الحارة التي كتبها عن المهدي الذي سيتحرر  
فيه الانسان وينبذ وراءه الفاقة ظهرياً لا يسمعه الا ان  
يؤمن بالفلسفة التي تهدف الى كل هذه الاشياء  
الخيرية. وحين يجد هذا الانسان ان التطبيق العملي  
لن تلك الفلسفة «الخيرية» هو خلق للجهنم على  
الارض، هو مسخ للانسان وقيمه، هو إنكار للاديان  
التي رفعت من قيمة الانسان حين جعلت خالتي هذا  
الكون المائل يتم بالفرد، كل فرد، فيرصد جركاته  
وكلماته ويوجه خطاه ويعطيه الرزق والمالقة، انها  
بذلك تعطي الانسان قيمة كبيرة لأنها تجعل منه محوراً  
للكون. أما تحويله الى مجرد رقم في «كودخوز» أو  
منظمة «كوموسول» وتقدير قيمته بمقدار عدد الامتار  
التي يمرنها أو القنابل التي يصنعها للدولة فذلك  
تحقير له وإهانة وحط لقدرة... ويضيف السياب:

... ثم إن الانسان لا يستطيع أن يحيا دون شيء  
يؤمن به. بعد أن كفرت بالشيوعية عانيت فترة ضياع  
كنت أبحث خلالها عن قيمة جديدة أؤمن بها. هذا ما  
يفسر ما دهموت بالفترة الوجودية من حياتي. ثم  
أدركت بعد ذلك ان القرية العربية تؤمن بتضامن  
الاشياء التي زعم فلاسفة الشيوعية أنهم يؤمنون بها،  
وتحفظها دون ان تسلب الفرد، كتعويض عن ذلك  
انسانيته وفرديته وإلاهم. هذا ما يفسر عظمي على  
المعذنين في الارض، لأن العالم العربي يزخر بهم الى  
يومنا هذا... 67، ومهما كانت هذه التراجعات  
من لدن السياب نفسه فانه يظل بتوجهه الملتزم ن

- (44) ريتا عوض: الموت والابتهاج... ص 91.  
 (45) عز الدين أسياحيل: الشعر العربي للمعاصر، ط 1981، ص 66.  
 (46) المرجع السابق: ص 64.  
 (47) حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب... ص 288.  
 (48) البقلاوي: إعجاز القرآن، ص 59.  
 (49) حسن توفيق، شعر بدر... ص 291.  
 (50) الآداب، لجبريل (نيسان) 1956 باب فقرات العدد للماضي... ص 63 وحسن توفيق: شعر بدر... ص 299.  
 (51) حسن توفيق: شعر بدر... ص 302.  
 (52) مسألة اللازمي في الصورة الشعرية، صبحي البستاني، الفكر العربي للمعاصر العدد 23 (كانون الأول) 1982 - (كانون الثاني) 1983 ص 97.  
 (53) جدلية الخفاء والتجلي، ط 1981، ص 22.  
 (54)  
 (55) بنية اللغة الشعرية، للمعرفة، ص 18، عدد 210، 1979 ص 166.  
 (56) إيليا الحارثي: الآداب، عدد 2، ص 6، فبراير، 1960، ص 53.  
 (57) كمال أبو حبيب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 49.  
 (58) محمد الجزائري: ويكون التجاوز... ص 263.  
 (59) المرجع السابق ص 264.  
 (60) المرجع السابق ص 265.  
 (61) أنظر في ذلك تحليلاً لإبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، ط 2، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 220 وما بعدها.  
 (62) كمال حبيب: الجلسة الشعرية، الكرمل، عدد 3، 1981 ص 120 - 121.  
 (63) من رسالة إلى الأستاذ عبد الكريم الناصح، البصرة 9 نيسان 1961، انظر رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، ط دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1975، ص: 110.  
 (64) رسائل السياب، ص 63 - 64.  
 (65) رسائل السياب، ص: 80.  
 (66) الرسائل، ص: 106.  
 (67) مجلة باريس، عدد 66، ماي 1963، ص 7، ص: 11.

- (19) تعتمد ديوان «أشوشة الطير» ط دار مكتبة الخيل، بيروت [دون تاريخ]، في 242.  
 (20) عيسى بلّاحة: بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط دار النهار للنشر، بيروت، 1971، ص 79 - 80.  
 (21) أنظر ديوان «أشوشة الطير» ص 111 - 112.  
 (22) عيسى بلّاحة... ص 94.  
 (23) شعر بدر شاكر السياب، ص 37.  
 (24) المرجع السابق.  
 (25) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب ص 37 وما بعدها...  
 (26) كاركنا كوس: ثورة العراق، ترجمة عيسى حاد، ص 113.  
 (27) حسن توفيق: شعر... ص 102 وما بعدها...  
 (28) يوسف سامي يوسف: الشعر العربي للمعاصر، ط دمشق، 1980 فصل: السياب ونجدة الموت.  
 (29) تعريب: علي عسيري زاهد.  
 (30) من بناء القصيدة الحديثة، ط 1981، ص 110.  
 (31) محمد فخر أحمد: الرمز والرمزية في الشعر للمعاصر، ص 40.  
 (32) علي زاهد: من بناء القصيدة الحديثة، ص 12.  
 (33) ريتا عوض: الموت والابتهاج في الشعر العربي الحديث، ط 1978 ص 93.  
 (34) صبحي البستاني: مسألة اللازمي في الصورة الشعرية، الفكر العربي، عدد 23 (كانون الأول) 1982 (كانون الثاني) 1983) ص 102.  
 (35) المرجع السابق ص 103.  
 (36) المرجع السابق ص 103.  
 (37) حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب ص 9.  
 (38) مجلة «شعر»، عدد 3، 1957، ص 112.  
 (39) جريدة «فصوت الجبل» [العراق]، عدد 26، أكتوبر، 1963.  
 (40) د. محمد طيحيش: دور النقاد، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي للمعاصر، ط 1986، ص 135 - 136.  
 (41) المرجع السابق: ص 137.  
 (42) أحمد حنّان: فصول، م ط، عدد 4، 1983.  
 (43) ريتا عوض: الموت والابتهاج، ص 47.  
 (44) د. محمد طيحيش: فصول، ط 2، 1986، ص 152.

## جمال الغيطاني الروائي عمال الغيطاني



كنت أريد  
أن أكتب شيئاً  
لم أقدر  
مثله

حاوره : براوي عيمنية و احمد الكندي

وقد صور الغيطاني بعض تلك الاحداث صحفيا في جريدة أخبار اليوم بالقاهرة - حيث التقينا به في مكتبه مشرفا على صفحة الادب، وذلك صبيحة يوم السبت 30 ديسمبر 1989 - وكاتبا قصصيا وروائيا في عدد من الروايات يتجاوز الخمسة ومن المجموعات القصصية يقارب هذا العدد، كما عرفناه ملتزما بالدفاع عن المبادئ التي آمن بها، كما سبب له الاعتقال والسجن في عهد عبد الناصر والاقصاء عن العمل في عهد أنور السادات.

كان اللقاء مع جمال الغيطاني في مكتبه بجريدة

تمهيد :

جمال الغيطاني مثقف تقدمي وروائي وقصاص وصحفي عربي مصري، ولد سنة 1945، وهو من جيل كتاب الستينات ويتمي الى تيار الواقعية الجديدة الذي يعتبر امتدادا لجيل الخمسينات.

تفاعل هذا المثقف الاشتراكي مع أحداث خطيرة عرفها المصريون بصفة خاصة والعرب بصفة عامة بدءا من نكسة عام 1967 وانتهاء الى رياح التغيير التي هبت على الأنظمة الاشتراكية في العالم عام 1989.

ويعد حصولي على الشهادة الاعدادية، وجدت أنّ الشوط طويلاً، وأنه من الأفضل أن اختصر المسافة، حتى يمكّني أن أساعد الأسرة، فاخترت أن التحق بالمدرسة الثانوية الفنية، لكي أدرس دراسة مدتها ثلاث سنوات وأتخرّج وأعمل بسرعة، ثم أكمل بعد ذلك مراحل التعليم... وهكذا التحقت بمدرسة الفنون والصّنائع عام 1959، ودرست فيها لمدة ثلاث سنوات فنّ تصميم السّجاد. وبدون أن أدري أو بدون أن أعي وقتي، كان لذلك الفنّ تأثيره العميق في شخصي وفي حياتي، لأنّ له بشكل أو بآخر علاقة بالفنّ التشكيلي.

صحيح أنّي كنت أثناء الدراسة متخصصاً في تصميم السّجاد الإيراني الشرقي القديم ورسمه، وأنّني اشتغلت مدة ست سنوات رساماً للرّسومات الخشبية عام 1962... ولكن هذه المهنة تركت بصماتها في أعمالِي الأدبية، بحيث تعلمت منها الصّبر الشديد جسداً، ولك أن تتخيّل ذلك، إذا علمت أن بعض اللوحات التي كنت أصمّمها كان إعدادها يستغرق ستة شهور.

● نلاحظ هنا أن من النّقاد من يعتبر الأدب نوعاً من النسيج. فهل توجد علاقة بين فنّ السّجاد والأدب؟

- هناك علاقة بينها هي علاقة التشكيل والنمعة أو الدقة: ففي تصميم السّجاد، كل عقدة تعقد في النسيج على النول يقابلها مربّع في لوحة الرّسم، وكان السّتبر الواحد يحتوي أحياناً على 64 مربعا، فانقلبت هذه النمعة بدون أن أعي إلى الأسلوب أيضاً. ثم إنني الآن - وبعد مضي تلك السنوات الطويلة، وبعد أن هجرت تصميم السّجاد في عام 1968 - أشعر، وأنا أكتب، بنفس الشعور الذي كنت أشعر به وأنا أرمس قبل ذلك. وإن دراسة السّجاد تنتمي أيضاً إلى دراسة فنّ بحث بصلة إلى

الأخبار، وكان الحوار معه سألناه عن دور المثقف وعن مواقفه من الفن والأدب والرواية والسياسية والتراث والمعاصرة وعن موقع كتاباته في مسيرة الرواية العربية الحديثة، فكانت أجوبته عميقة واضحة متميزة، ويقدر ما بيّنت لنات الانسجام التام بين أقواله وكتاباته وضّحت لنا وجهه بما يفعل وتشبّهه بمبادئ الاشتراكية في جوهرها.

ونقدّم فيما يلي نتيجة حوار أدبي وفكري دام قرابة ساعة من الزمن مع وجه روائي صاعد، كثر اهتمام القراء والنّقاد به في العشرة الأخيرة، وأخذت كتاباته تترجم إلى لغات أجنبية عديدة.

● ما هي أهمّ الأحداث الشخصية والحسّاسية التي عشتها وتفاعلت معها ووظفتها في أصالك القصصية والروائية؟

- الحياة الشخصية والأحداث التي مرّت بالكتاب هي في نظري طبعاً المادة الأساسية لأعماله، ومن هنا، عندما أقلب الآن السنوات التي مضت من حياتي والتي يبلغ عددها أربعة وأربعين عاماً وأعيد فيها النظر، يمكّني القول - وأنا أقف الآن عند هذه المرحلة - أنّي أكتشف ما لم أكتشفه في آنيّه أو وقت حدوثه.

لقد نشأت في أسرة بسيطة، ريفية الجذور، حيث أنني ولدت في قرية «جهينة»، وهي تضم قبيلة عربية مشهورة في أعالي الصعيد، ثم انتقلت وأنا في السادسة من العمر إلى القاهرة، حيث عشت مع أسرتي في القاهرة القديمة، وأظنّ أنّ النشأة في هذه المنطقة لعبت دوراً كبيراً في حياتي.

لم يكن في الأسرة أيّ شخص له علاقة بالأدب، بالعكس، كان والذي رجلاً بسيطاً عاملاً في إحدى الوزارات، وكان قد وضع لحياته هدفاً هو أن يُنشِئاً نَشِئَةً علمية وأن تتخرج - أنا وإخواني - من الجامعة، حتى يجتئنا ما كان عاشه هو من صعوبات في الحياة.

## ٩٩ التراث الصديقي ليس نصا دينيا فقط بل هو في جوهره تعبير عن حالة



الماضي وخاصة السجاد اليدوي. وكان ذلك إحدى القنوات التي وثقت علاقتي بالتراث القديم. وقد عرّفتني نشأتي في الحَيِّ القديم أيضا على المكتبات القديمة، التي سميت لكي انهل منها ثقاتي الأولى، لأنه، كما ذكرت، لم يكن في أسرتي أحد له اهتمام بالأدب، ولذلك ولأسباب غامضة جدا اتجهت إلى القراءة منذ سن مبكرة، ولا أدري لماذا ثم إني أذكر أنني في عام 1961 كنت أجلس أمام الأديب الكبير نجيب محفوظ في «كازينو الأوبرا» صباح يوم الجمعة، وكنا بمفردنا، وفتاة سألني سؤالاً ما زال يتردد في ذهني حتى الآن «يا جمال إنت بتكتب ليه؟... إيه المي بخليك عايز تكتب؟». وشعرت أنه لم يكن يسألني بقدر ما كان يسأل نفسه، في ذلك الوقت وأظن أنه لا يملك حتى الآن الإجابة على هذا السؤال، ولا أنا ولكن أستطيع القول إن الكتابة نوع من الغريزة، مثل غريزة حب البقاء، وغريزة الأكل، وغريزة الجنس.

- كانت نشأتي في الحَيِّ القديم - كما ذكرت - أقرب السبل للتعرف على مكتبات الأزهر، وعرفت فيها نوعين متناقضين من الكتب: عرفت الأدب العالمي المترجم الذي كان يبيعه باعاً الكتب المستعملة للتسليم، وكتب التراث القديم التي كانوا يوفرونها لطلبة الأزهر الفقراء. فكنت أقرأ كل ما تقع عليه يدي، إلى درجة أنه كان يقع بين يدي أحيانا كتاب مزروع الغلاف والصفحات الأخيرة فأقرأه. كانت

تلك سنوات نعمة جدا، من هنا أيضا تشكلت، أي أصبحت في عين على التراث العربي وعين على التراث العالمي المعاصر والانساني. وبعد ذلك بدأت قراءتي تتخذ شكلا معينا ومنهجيا أوضح: فمثلا وفي سن مبكرة جدا - قد تكون التاسعة من العمر - تعرفت على أرسين لويين وروايات أرسين لويين. وقد قرأتها كما يقرأها كل من اهتدى إلى القراءة في سن مبكرة. ولأنني ولدت في أسرة فقيرة وعشت في أسرة فقيرة، فقد كنت أحلم آنذاك أن أسرق من الأغنياء وأعطي للفقراء، وكان هذا أول طريقي للاشتراكية. وفيما تلا ذلك من السنوات عرفت الفكر الاشتراكي قبل أن أقرأ الفلسفات المثالية. فربيوني وتكويني الفكري كانا أساسا قبل السادسة عشرة من العمر، من هذه

النتائج

### ● والعمل في الصحافة ؟

- بعد صدور كتابي الأول «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» سنة 1968 عرض علي الأستاذ محمود أمين العالم أن أعمل معه في جريدة «أخبار اليوم». وهكذا انتقلت إلى الصحافة؛ وفي ذلك الوقت كان جرح عام 1967 ما زال طرياً ينزف، وكان بالنسبة إلي على المستوى الشخصي كارثة ومصيبة، كما كان بالنسبة إلى أبناء جبلي.

### ● في المكتب أو على خطّ المواجهة ؟

- لم أكن قد انتقلت بعد إلى خط المواجهة. أنا مُعفى من الخدمة العسكرية لأسباب صحية، ولكنني عندما عملت في الصحافة طلبت أن أزور الجبهة، فزرتها، وأعددت تحقيقاً لأقوى استحسان إدارة الجريدة وقتئذ. وشعرت أنّ تواجدي على الخطّ الأمامي كان يحدث لي نوعاً من التوازن النفسي. وهكذا بدأت عملي مراسلاً حريباً، حتى تقاعدت عام 1979. لقد

عشت حرب الاستنزاف كلها وحرب أكتوبر عام 1973. ولكنني عندما رأيت أنَّ الرياح تتجه الى حيث لا أريد ولا أشتهي اخترت التقاعد. فأننا لم أكن عترفا.

### ● تعني معاهدات السلام مع إسرائيل ؟

- نعم، سياسات السادات بعد عام 1973... إذ بحكم تخصص الصحفيين الحريين كان من المقروض على أول فئة من الصحفيين المصريين ان يحتكروا بالاسرائيليين في مفاوضات الكيلومتر 101. وفي تلك الفترة بدأت أكتب عن الشهداء وعن معارك الحرب كتاريخ. وبعد ذلك أمضيت حوالي ثلثي سنوات من عام 1976 حتى عام 1984 تقريبا بدون عمل في «أخبار اليوم»... يعني أنني كنت أقبض والتسي ولكنني كنت مجتهدا. لأنه في فترة سادت في عهد السادات كانت توجد قائمة أسماء «غير المرغوب» التعامل معها. وكلهم من ألع كتاب مصر الآن. كان ممنوعا ذكر أسماهم في الصحف، كانت اسماؤنا ممنوعة من النشر، غنها أولها، في الصحيفة التي أشرف عليها الآن وهي صفحة أخبار الأدب.

### ● غريب هذا الأمر !

- صحيح .

### ○ وفاة عبد الناصر. كيف تفاعلت مع هذا

الحادث ؟

- في عام 1970... أنا كما ذكرت اعتنقت الفكر الاشتراكي في سن مبكرة جدًا. وقد اعتنقت في عهد عبد الناصر. وشجنت ستة شهور في عام 1966. ولكن خلافي مع عبد الناصر - إذا جاز التعبير - كان خلافا على التفاصيل وليس على المبادئ. أي أنه كان يطبق نوعا من الاشتراكية، ونحن كاشتراكيين علميين كنا نرى انه من المفيد أن نمضي في خطوات أوسع الى

الاشتراكية الحقيقية . ذلك هو الخلاف الذي كان . ولكن لم يكن هناك خلاف على الإطلاق على زعامة عبد الناصر وعلى وطنيته وعلى دوره التاريخي وعلى انحيازه الى الفقراء . وأنا واحد من الناس لم يكن يمكننا ان نتاح لي فرصة التعليم لولا ثورة يوليو سنة 1952 التي فجّرها عبد الناصر . ومات عبد الناصر عام 1970 . وأني أريد أن أقول إن العلاقة بين الشعب المصري وبين الرئيس أو الزعيم أو القائد علاقة مختلفة، يصبح فيها نوع من البعد الأبوي أو الأسطوري. ولا يمكن أن نتجاهل مرسا طويلا منحيرا إلينا من العصر الفرعوني. كان عبد الناصر زعيما . وقد لعب الشخص دورا مهما جدا في ذلك . ثم جاء السادات فانتكس كل شيء . وكانت انحيازاته متغيرا بالية انحيازات للغرب وضد مصلحة الفقراء، وطبق ذلك في سياساته بعد ذلك وقد اتضحت أكثر بعد عام 1973 .

أيام عبد الناصر التي لم تكن تعجبنا وقتئذ، أو لم تكن راضين عنها، بدت لنا كحلم . ومن هنا تغيرت العلاقة بعد وفاة عبد الناصر يعني أنك تستطيع أن تعتبر أن علاقتي الحقيقية بعبد الناصر كانت بعد وفاته لما رأيته من خليفته في الحكم .

كل هذه العناصر لعبت دورا في توجهاتي وكتاباتي .

### ● ما هي حسب رأيك وظيفة الفنّ عامة، ووظيفة العمل الروائي بصفة خاصة ؟

- أنا واحد من الناس أرى أنَّ الأدب ليس ترفا . فأننا لا أكتب رواية لكي توضع كمزهريّة جميلة . وبصفة عامة أنا أعتقد أنَّ الفنّ هو أولا تعبير عن جوهر الواقع . وخاصة الأدب، قد يكون المؤرّخ هو الذي يعبر عن جوهر الواقع... عن العلاقات الخفية التي لا ترى، وعما يعمله من جدور . ومن هنا أنا أعتبر أنَّ الأدب الحقيقي والانساني هو الذي ينحاز الى



## لوانشرت حدث أبوهريرة قال في العالم العربي

### منذ الأربعينات تغير وجه الرواية العربية

قضايا الانسان، وإذا قلت قضايا الانسان فهي قضايا الأغلبية، وهي بالتالي قضايا المسحوقين والفقراء. وأنا لا أنصّر أنّ أديباً موهوباً أو عظيماً يمكن أن يكون في موقع مضادٍّ للإنسانية أو مضادٍّ للتقدم.

والأمر الثاني . - وهذا مفهوم أكتمل عندي في السنوات الأخيرة . - إنه توجد قوة في الحياة تطورها باستمرار ولا يمكن مقاومتها على الإطلاق، وهي قوة الزمن (أو ما يسمى الدهر أو غير ذلك من الأسماء) هذه القوة التي تؤدي بالإنسان إلى حالة العدم لا يوجد نشاط إنساني يقاومها إلا الفن والأدب. يعني أنه حتى على المستوى العملي لولا اللوحات، التي تركناها لنا الفراغة مثلاً أو البابليون أو الآشوريون أو الهندو الحمر في حضارة الأزتيك أو المايا، لما كنا نستطيع أن نعرف أي شيء عن تفاصيل الحياة في تلك الحقب البعيدة. ولولاها لأصبحت نسياً منسياً. لكننا سُجِّلَت في اللوحات والكتب التي ألفت وقتئذٍ... الخ...

### ● والمتحف المصري دليل على ذلك إذن ؟

. - المتحف المصري، والمساجد، والآثار وكلّ هذه الأشياء الأخرى أيضاً... وتصبح وظيفة الأدب إذن . - في تصوري . - التقاط جوهر الواقع وحفظه كنوع من مقاومة الفناء ومقاومة العدم. وهذا أيضاً بعد

إنساني . هذا في رأيي والرواية هنا هي سيدة الفنون في تصوري لأن الرواية يمكن أن تصبح في شطر منها قصيدة، ويمكن أن تصبح قصة قصيرة ويمكن أن تصبح نغماً موسيقياً، وهي معيار في الأساس، وتشكيل أيضاً... يعني أنني أعتبر أن الرواية هي فن كل الفنون.

وأنا أعتقد، أنني شخصياً، ولدت روائياً: أي عندما أكتب القصة القصيرة أكتبها بين عمليين كبيرين. وأنا أؤمن بالكتابة باستمرار، لكن نشاطي الحقيقي هو كروائي، فالرواية هي أكمل شكل فني إنساني وجد حتى الآن للتعبير عن جوهر الواقع ولمقاومة العدم أيضاً.

### ● من هم أهم الأدباء والمفكرين الذين استلذت من كتاباتهم ؟

. - الآن ، وبعد سنوات طويلة من القراءة، أنا أعتبر القراءة مثل بنزين السيارة. لقد قرأت كثيراً جداً، وأنا لا أتوقف عن القراءة حتى وأنا أكتب، ولكن القراءة مرّت عندي بمراحل مختلفة : كانت تلقائية في البداية ثم منهجية وهي الآن منهجية أكثر. ولي خطة قراءة قد تحتاج إلى 100 سنة . ● مائة سنة كاملة ؟

. - نعم . وأستطيع أن أذكر لك أسماء تأثرت بها جداً : دستويوسكي وهرمن ملّر، وإيفو اندرثر. وهذا الكاتب يوغسلافي ترجمت له ثلاث روايات إلى اللغة العربية :

«جسر على نهر درنا» و«وقائع مدينة ترافن» ورواية صغيرة اسمها «الآنسة» وصدرت في السنوات الأخيرة. وقد حاز هذا الروائي على جائزة نوبل سنة 1961 . وأنا أعتبره من أقرب الروائيين إلى نفسي، لأنه يتعامل مع التاريخ ومع الواقع في وقت واحد. ووليام فولكنر ومهتقوي ومرسال بروس وهاك



طبعاً أسماء أخرى قرأت لها في فترة مبكرة وقرأناها كلها ولكنني تجاهزتها الآن.

● تقصد كتاب الرواية الواقعية الكلاسيكية ؟  
- نعم بلزك وألكسندر دوماس وغيرها.

● وهل كان لهم تأثير قوي في قراءتك ؟  
- لا ، ليس تأثيراً كبيراً . . . دستيوفسكي هو الأساس . وانتي كنت قد تعرفت على دستيوفسكي وقوركي وتشيكوف من خلال مطبوعات دار البيقطة العربية التي كانت تصدر في دمشق اولى الترجمات الكاملة . فالجرب والسلم لتولستوي مثلاً كنت قرأتها بالعربية في أربعة مجلدات في الخمسينات وقرأت لدستيوفسكي «الأخوة كارامازوف» و«الجريمة والعقاب» و«ذاكريات منزل الموتى» و«جذبة الرواية» أكتاد أحفظها ، قرأت هذه الكتب وعمومي 13 لأنني لم مترجمات دار البيقطة هذه .

● ولكن إلى أي حد يمكن ان تطلع الترجمة الاثر للقارئ الذي يريد أن يتخذ منها ؟ وهل تكفي أو تفي بالحاجة لاطلاعه على العمل الفني ؟ فالترجمة خيانة كما هو معلوم .

- هذا صحيح . ولكن ينبغي أن لا نتجاهل عدة عوامل : منها أن ظروف تعليمنا في مصر لم تتح لنا فرصة إتقان لغة أجنبية . فأنا مثلاً علمت نفسي بنفسي اللغة الانجليزية على كبر . والنص الذي لا أستطيع أن أجده بالعربية أقرأه باللغة الانجليزية ، خاصة في السنوات الأخيرة ، بعد ضعف حركة الترجمة . وأنا أريد أن الاحتم ما ينشر في العالم . وأنا أعرف ما يجري في الأدب العالمي . ثم كيف تترجم أن تقرأ دستيوفسكي وهو يكتب بالروسية ؟ أنت قرأت له بالفرنسية وقونتار قراس يكتب بالالمانية . وأظن أنه لا

أنا ولا أنت نتقن الالمانية . فنفسطر عندئذ إلى أن نقرأه في لغة بديلة . من هنا لا مناص من قراءة الكتاب المترجم . وهي مشكلة ما زلنا نعاني منها .

● هو إذن حلّ في غياب لحلول الاخرى . لكن الاطلاع على الاثر في لغة الأصلية بظل أمراً أكيداً !  
- هذا شيء مهم . أنا معك . ولكن ماذا نفعل ؟

● كنت ذكرت في مقالة لك «مجهريتي في الكتابة» وقد صدرت بأحد أعداد مجلة «الهلل» أنك تأثرت بالمؤرخين العرب أمثال ابن اياس والجبرتي فكيف كان تأثرك بالمؤرخين العرب ؟

- أنا كنت أقرأ في فرحين بدون أن أشعر أو بدون أن أقصد : الأدب العالمي الاجنبي والتراث العربي . حدثت عن الأدب العالمي . وهناك قسم آخر مهم أريد إضافته هو فرائز كافكا ، هذا الاديب قرأت له في الستينات . ونحن تأثرت بهم طبعاً نجيب محفوظ وهو الكاتب العربي الوحيد الذي قرأت له وتعاملت معه بنفس الاهتمام الذي تعاملت به مع دستيوفسكي والتراث العربي .

ولقد قرأت التراث العربي في فترة مبكرة جداً . ومن التراث العربي قرأت حوليات المؤرخين . أنا قرأت مثلاً روايات جرجي زيدان وأنا في الثانية عشرة . وكنت أقرأ بالتداعي ، يعني انه كان قد كتب عن التاريخ الاسلامي لمصر ، فذهبت ابحت عن مصادر هذا التاريخ ، ومن هنا بدأت أقرأ لابن عبد الحكم : «فتوح مصر والمغرب» وللمقريري : «السلوك في معرفة دول الملوك» و«خطط المقريري» و«المفنى الكبير» . وقرأت بعد ذلك لابن تغري بردي : «نجوم الزهراء في ملوك مصر والقاهرة» وعن فترة الدولة الأيوبية قرأت لابن واصل : «مفرج الكروب في اخبار بني أيوب» . وهناك مؤرخون اخرون عاشوا

هزم الجيش المصري في سنة 1967. وفوجئت أنّ نفس مشاعري كان شعر بها إياس : من مرارة وإحساس بالهزيمة، إلخ... حتى أنه أنشأ في رثاء مصر قصيدة في حوالي 500 بيت مطلعها :

عمت مصيبتك كل الورى  
نوحوا على مصر لأمر قد جرى

ويرى بعد ذلك العصر المملوكي الذي هو عصر السلطنة، أعني كانت مصر دولة مستقلة. فتعايشت مع هذا الحدث و توصلت من تشابه هذين الطرفين إلى ما أسميه وحدة التجربة الانسانية. والبعض يختلف معي في ذلك. ولكن هل تصور أن آلام أم قتلت ابنها مثلا منذ أربعة آلاف عام تختلف عن آلام أم يلقنه الآن ؟

... أنا أقول أنّ هناك تشابها في المشاعر الانسانية. وهذا ما يوحد بين عصر وآخر، يعني أن ضربة العصا مثلا أثناء التعذيب التي كانت تنزل على جسد في العصر المملوكي تؤلم بنفس القدر الذي تؤلم به الآن، وربما كان ذلك في خلفيتي عندما كتبت رواية «الزيتوني بركات». نعم في إطار من القرن السادس عشر، ولكن المضمون هو من العصر الحالي والمستقبل. والرواية تدور في القاهر خارج الزمن، أي دون أن يكون محدا بفترة قديمة أو معاصرة.

كانت قرايت هذه المصادر التراثية، سواء كانت حوليات التاريخ أو الملاحم الشعبية مثل «الظاهر بيبرس» و«سيف بن ذي يزن» و«الزير سالم» وكتب التراث العربية الأخرى المشهورة مثل «البحلاء» و«الحيان» و«الاشعارات الإلهية» لأبي حيان التوحيدي... وأعتبره هنا بين قوسين أعظم ناثر عربي في «الاشعارات الإلهية» وفي «المقابسات»... وابن سينا في نشره وفي العديد من الكتب الأخرى...

في نفس الفترة منهم شهاب الدين العسقلاني وله : «الظاهر بيبرس»... والسيرة الظاهرية من أعظم الملاحم العربية وهي تصدر الآن بالفرنسية. وقرأت لابن إياس : «بدائع الزهور في وقائع الدهور»...

ارتبطت بابن إياس أكثر من غيره لفرداته في القص ولاسلوبه في السرد. وقد كنت أتصور أنه شيء خاص بما شاهده من حوادث كشاهد عيان، لكن هناك حادثة كان معاصرا لها مؤرخ آخر اسمه شهاب الدين العسقلاني وهي قتل المؤيد الشيبخ الحمويّ ابنه بالسّم. سردها هذا المؤرخ في كتابه «أنباء العصر» وابن إياس أعاد روايتها في كتابه «بدائع الزهور في وقائع الدهور» ولكن عندما تقارن بين الروايتين تجد إلى أي حد كان ابن إياس فنانا، كان يروي وكأنه يروي، كانت له عين دقيقة جدا، ففي بعض السطور مثلا كان يصف يوما شتويا في القاهرة، فكأنك أشم رائحة المطر في الطريق، وأنا أقراء بالاضافة إلى أن كتابه يعتبر موسوعة في حفظ ملامح عصر كامل كان يمكن أن يفتى : ففيه الظواهر الطبيعية من صواعق وبروق وزلازل وأمطار وتغير اللباس والعادات والمأكول والمشرب والفن والمعارك؛ وتغير حتى معالم عمرانية في القاهرة ومنشأتها... والكتاب ضخم يقع في حوالي 4000 صفحة. وقد قُدر لهذا المؤرخ أن يشهد حدثا مماثلا لما شاهدته أنا. وهو هزيمة الجيش المملوكي المصري في «مرج دابق» أمام الجيش العثماني، وتحول مصر من سلطنة - تحمل بحرين : الأحمر والأبيض، والحرمين : القدس ومكة - إلى ولاية صغيرة تابعة لاسطنبول. كان هذا حدثا مهولا جدا ما زلنا نعيش آثاره حتى الآن، حصل في القرن السادس عشر إلا أنه ألقى بظلاله على الحياة المصرية. وما زالت آثاره حتى الآن موجودة... هو حدث شاهدته ابن إياس، وقد عشت حدثا مماثلا له عندما

كنت أشعر أن الأساليب التي نشأنا ونمونا عليها سواء كانت نياذج الأدب الغربي أو المقاييس النقدية المستقرة في الواقع الادبي وقتئذ لا توفر لي مساحة الحرية والراحة التي أشعر بها عند الكتابة. فلماً اطلعت على المصادر التراثية، وجدت فيها أسلوباً وطريقة في السرد توفران لي مساحة أكثر تركيزاً. فهذه الأساليب السردية الموجودة في التراث أتاحت لي قدراً من الحرية. يعني أن اختيارها لم يكن نوعاً من الموضوع أو الجري وراء التقرّد وإنما هو اختيار نابع من حاجة داخلية ملحة.

وأنا أعتقد أنّ هذا الاختيار نتيجة الرغبة في أن أصنع نوعاً من التأميل. فأنا أؤمن أنّ في التراث العربي جذوراً قوية جداً للفن الروائي، إلا أن الصلة بها انقطعت نتيجة التوجه الكامل نحو الغرب.

● أشير في هذا السياق من الحديث إلى أن الكاتب الروائي التونسي محمود المسعدي كان قد اتبع نفس هذا الاتجاه.

- نعم: وأنا أعتبر تجربة المسعدي من أهم التجارب في هذا المجال وإن كنت لم أطلع عليها إلا مبكراً. يعني أن «الزيتي بركات» نشرت سنة 1971 و«حدث أبو هريرة قال...» التي اعتبرها أهم محاولاته إكتيالا في هذا المجال نشرت سنة 1973 وإن كان قد قيل أنها نشرت منذ الأربعينات.

● هي فعلاً منشورة في المجلات التونسية منذ ذلك الزمن... في «المباحث» مثلاً هذه حقيقة ثابتة! - للأسف أنا لم أطلع عليها ككتاب إلا لما ذهبت إلى تونس.

● ونذكرُ هنا بالحوجاز التي تفصل بين بلدان العالم العربي...

وهناك طبعاً الشعر العربي القديم، والتراث الصوفي، الذي لم يدرس حتى الآن كأدب، وإنما كان يدرس كنصوص عينية. لكن التراث الصوفي في تقديره هو في جوهره تعبير عن حالة، وهو الفرع الوحيد من التراث الذي نجى من البلاغية، أو من الأسلوب البلاغي الرسمي. لأنّ الصوفي كان يشعر بحالة نفسية معينة فيريد التعبير عنها فيترجمها إلى اللغة، فيحطم كل القواعد التي تقيد اللغة من سجع وجناس الخ...

ارجع إلى التراث الصوفي وأقرأ مثلاً النفري أو الخلاج أو ابن عربي أو عبد الكريم الجيلي ستجد ما ذكرته. كما أنك تجد في المغرب تراثاً صوفياً خطيراً. وأذكر هنا أنني اطلعت على كتاب طبع أخيراً في المغرب اسمه «التشوف في أهل التصوف» وهو يحتوي على تراجم للمتصوفين المغاربة. بعد هذا الكتاب من التراث الخطير. ثم أنني لاحظت أيضاً أنه قد اختلط في المغرب التراث الأفريقي بالتراث العربي. وكثيراً من الأدباء العرب مهوونون بالعجائية الموجودة في روايات أمريكا اللاتينية، لو قرأوا التراث الصوفي العربي لوجدوا فيه عجائية وخرقاً للعادة والمألوف لم يكونوا يتصوّرونه.

● أعتبر الرجوع إلى التراث وسيلة فنية لتصوير الواقع المعقد المعاصر فكيف تفاعلت مع الأحداث التاريخية والاساطير وكيف وظفت هذا التراث في كتاباتك؟

- كان وصولي بشكل تلقائي إلى التراث. معنى ذلك أنني لما بدأت الكتابة كان يحركني أمران: أولاً كنت أريد أن أكتب شيئاً لم أقرأ مثله - وبصراحة أنا أعتبر أن الروائي المبدع الذي لا يضيف جديداً إلى التراث الإنساني كله لم يفعل شيئاً - وفي نفس الوقت

- ولو انتشرت هذه الرواية في العالم العربي منذ الاربعينات انا اظن أن وجه الرواية العربية كان تغير تماما الآن. وهناك أيضا محاولة أميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشاغل»، وهناك شاب في تونس اسمه صلاح بوجاه، أنا قرأت رواياته وأشير دائما إليها لأن فيها استخداما للعتن والحاشية.

● وفي تونس أيضا كاتب آخر هو فرج الحوار وله روايتان: «التبر والقيامة» و«الموت والجرذ والبحر»، وقد نشرتا في سلسلة «هيون المعاصرة» التي يشرف عليها الأستاذ الناقد توفيق بكار.

- هذا كاتب لم أقرأ له، وأظن أنه من نفس الاتجاه. وهناك شاب آخر أيضا في المغرب أتيت في فرصة الاطلاع على رواية له واسمه محمد الشرقي (ويكتب بكاف فارسية). وعنوانها «العشاء السليل» وقد أصدرتها دار توبقال المغربية.

إذن هناك الآن اتجاه في العالم العربي، ولا يوجد كاتب يشبه الآخر، يعني أن تجربة صلاح بوجاه ليست امتدادا لتجربة المسعودي، فأنا في رأي أنها تحفر اللغة وتبدأ من بداية أخرى. وهنا الآن في مصر توجد محاولات من الجيل الذي جاء بعدنا، يبدأون من بدايات مختلفة، وهذا معناه إذن غنى التراث وليس مغازلة الاتجاه الاسلامي، وهذا معناه أيضا البحث عن الأصالة والتأصيل، وان جوهر هذا الاتجاه تقدمي، لأن الاتجاه الاسلامي الذي قد تنهم هذه التجربة بمنازلته يرفض الادب شكلا وموضوعا، ويرفض الابداع على اطلاقه.

وأنا شخصيا أخوض معركة عنيفة جدا من خلال صفحة أخبار الادب، متصديا الى هذه الاتجاهات الضارة الموجودة في المجتمع المصري والتي تسبب في مصادرة رواية عظيمة مثل رواية «أولاد حارتنا» لتجيب محفوظ؛ وقد حدثت معارك حقيقية في هذا

المجتمع. وإذا أتيت لك الفرصة يمكنك ان تراجع صفحات اخبار الادب فستجد صدى لذلك. وعندما هوجم كتاب «الف ليلة وليلة» مثلا نحن الذين تبيننا الدفاع عنه. وكذلك عندما صودرت رواية «من قتل مورلو» لمرجيس يوسف؟ ذكر فيها بعض العبارات الجنسية. قلت لهم صادروا القرآن الكريم ففيه تذكر الاشياء باسمائها مثل «وَعَلَقَتِ الْاَبْوَابُ» وقالت «هَيْتَ لك» و«مريم» التي احصنت فرجها «طيب أعطوني حرية الجاحظ. اذا كنتم تريدون العودة الى السلفية فنأخذ الموضوع بأكمله. أنا أريد الحرية التي كتبها الجاحظ «رسالة القيان والغلمان» لا غير.

● والأحاديث النبوية نفسها زاعرة بهذه الاسماء. نفس الشيء... يا سيدي يوجد في كتاب «إحياء علوم الدين» للغزالي كتاب كامل اسمه «كتاب النكاح» تذكر فيه أدق التفاصيل التي تتعلق بالرجل والمرأة... والامثلة على ذلك عديدة جدا في التراث العربي والشعر العربي. إذن العودة او محاولة الاتصال بالاساليب القديمة ليست سلفية ولكنها محاولة تأصيل، وهي في تصوري محاولة مهمة جدا لايجاد صوتك الخاص، وهي ليست منفصلة عن المضمون، لان الشكل الذي تكتب به يحدد المضمون الذي تريد أن تقوله، والمضمون يحدد الشكل الذي يخرج به. وهذا ما حدث معي في «السرني بركات» وفي «التجليات»...

○ وهنا أود أن أسألك عن «التجليات»... لقد لاحظنا في كتاباتك الأخيرة مثل «التجليات» استعمالك لغة سرد وحوار باطني ووصف أقرب ما تكون الى تعابير الصوفيين. فهل في هذا تعبير كما قال بعضهم عن تخليك عن معالجة القضايا من وجهة نظر اشتراكية، أو أن استعمالك لغة الصوفيين له أبعاد

أخرى ؟

الواقع ككل ومن غير الممكن ان يدبر الواقع فرد ولكن تحرّكه قوّة

● وهذا الامر يتلازم مع نظريتك الاشتراكية ؟

- أظنّ ذلك . أنا لم أنظر لهذه التجربة فالنقاد هم الذين يفعلون ذلك في كتاباتهم . واني أعتقد أنّ موضوع الأدب يظلّ الانسان . فالانسان يظل موجودا . ولكنني أتصوّر أنّ الصورة القديمة للبطل أخذت تأفل.

● يوجد عديد من الأبطال ان صحّ هذا التعبير هناك الأبطال الشبيون والمتفنون . فما هو تصورك للمثقف في الحياة ودوره في التغيير ؟

- هو الواعي بالبنفي أن يكون واعيا : أتصوّر أنّ دور المثقف هو دور الواعي باشاعة الوعي ، وأن يكون صوت من لا صوت له ، ومعبرا عن الأغلبية وأعتقد أنّ على المثقف في بلادنا المتخلفة عبءا أساسيا .

● لكننا نلاحظ أنّ هذه المنظومة الفكرية كادت في السنوات الأخيرة تُلغى . ففي الماضي كان الأدباء يؤمنون بالالتزام وبإمكانية تغيير الواقع أمّا اليوم فيوجد شبه يأس من التغيير .

- نعم : هناك حالة فوضى... وهذا نتيجة ما وصلت اليه التجربة الاشتراكية .

● لاحظنا في كتاباتك تداخلا في الزّمن وانتقالا من الحاضر الى الماضي الى المستقبل . فلماذا ابتعدت عن طريقة السرد المتسلسلة التقليدية واعتمدت الطريقة الحديثة .

- لأنها لا تستطيع أن تراكب ما أريد أن أعبر عنه . أنا أحد همومي الأساسية الزّمن . واستطيع القول أنّ مفتاح شخصيتي هو هروب الزّمن .

- اللّغة في كتاب «التجليات» ولدت مع الكتابة نفسها . وهي ليست لغة الصّوفيين ، وليست محاكاة لها . بل هي إيهام لها . ولو استخدمت لغة الصّوفيين لما فهمت . ولكنها إيهام لها . وهي إثراء للّغة لأنني اعتبر أنّ اللّغة في قمم التراث الصوفي هي ذروة الادب العربي واللغة العربية ، وليست في الشعر . فكان لا يمكن ان يكتب هذا الموضوع الا بهذه اللغة ، وقد ولد بعد ان قطعت شوطا في المعاناة وبداية كتابتي هذه الرواية ، فالموضوع ولد مع الشكل نتيجة حاجة ضرورية . وإذا تأملت في كتاب «التجليات» ستجد ما هو الجوهر الاساسي فيه ، هو الدفاع عن قضايا المظلومين . فهو جوهر تقدّمي جدا : الأب الفقير وعبد الناصر المتحاز الى الفقراء ... فانت لا تستطيع أن تنكر المعاناة في الواقع ، يعني أنّي عندما كتبت هذه الرواية كانت هنا قيم باكملها تتبدّل وتتغير في الواقع . وكان هذا الامر يحدث في نوعا من الألم والتقدمة انسانية أيضا . ومن حق الانسان عندما يتألم نتيجة أن يرى مثلا مجتمعا يتغير الى الأسوأ أو بما تتغير في الانغماس الأسوأ أن يعبر عن ذلك فلم يكن التعبير ممكنا الا بهذه اللغة ...

● نتنقل الآن الى مسائل أكثر تقنية تتصل بالرواية ونسألك عن مفهومي البطل الفردي والبطل الجماعي : فكيف كان موقفك من هذين المفهومين وما هي مبررات استملاك أحدهما؟ أو بعبارة أخرى الكتابة الكلاسيكية الواقعية ، كانت تعتمد على البطل الفردي ونلاحظ أنّ البطل عندك يكاد يكون جماعيا ...

- أنا في المرحلة الجديدة أو الأخيرة من كتاباتي أكاد ألغي البطل تماما ، يعني أنّي أحاول أن استوعب

• أظن أنه بالنسبة لي ، المجمع عليه حتى الآن هو التجديد من خلال التراث . وهناك كلام كثير عن الحداثة واتني أؤكد لك إن الحداثة تحقق بالتواصل مع التراث .

#### ● وتقنيات السرد الحديثة ...

• يا سيدي توجد في التراث العربي تقنيات سرد حديثة جدا ، المشكلة ان صلتنا انقطعت بهذا التراث . ولنا آثار عديدة جدا في هذا المجال . مثل «رياض الصالحين» و«عذاب القبر» و«تذكرة أحوال الأول والأخيرة» . انزل الى السوق وتأمل أي مكتبة ستجد كتبا عديدة من هذا القبيل . ثم تأمل الكتب المعروضة فيها ، ستجد أن السائد فيها هو التراث... الاتجاه الهامشي التراث القشري . وقد نشر كتاب في المدة الأخيرة عنوانه «التيقن البهائي في نحر الاصفهاني صاحب الاغانى» ، أنا هاجته في الاخبار ، وهو يباع ويهاجم كتاب الاغانى ويطالب بمصادره . وقد هاجمت هذا الاتجاه السلفي .

وقد بدأ الهجوم لا على «أولاد حارتنا» فحسب بل وعلى التراث القديم أيضا . وأنت اذا جرّدت التراث العربي من «الأغانى» ماذا يبقى فيه ؟ وللاسف هذا التيار موجود في مصر ، ووجدته في الأردن وهو موجود في سوريا وفي تونس وموجود في العالم العربي كله . كيف نميز بين الدعوة للتحديث من خلال التراث وبين الدعوة للسلفية التي تدعو للظلام ؟ تلك هي المشكلة ! وابن عربي مثلا معتبر عند هؤلاء كافرا .

● لا شك أنك تدرّجت في مواقفك الفكرية وأساليبك الفنية منذ البداية حتى أواخر الثمانينات تدرجا واضحا . فما هي المواقف والوسائل الفنية التي تخلّصت منها أو غيرتها ؟

● لو وضّحت لنا أكثر أستاذ جمال هذه النقطة ؟ - أوضح فأقول إنني عندما كنت طفلا مثلا كنت أسأل نفسي سؤالا يبدو ساذجا ، وهو الآن مستمر ولكن بأشكال أخرى مختلفة : أين ذهب الامس ؟ أو أين ذهبت اللحظة التي مرّت منذ الساعة ؟ أو افترض أنك مشيت في اتجاه في المكان مسافة معينة ، فهل يمكن ان تصل الى الامس ؟

#### ● والحاضر نفسه غير موجود .

• والصوفيون يعبرون بدقة عما قلته . الانسان بين لحظتين : لحظة مضت لن ترجع أبدا ولحظة آتية قد لا يصل اليها . فمن الذي يمسك بالّلحظة الآتية التي نفلت دائما ؟ هو الأدب . . . هو الفن عموما الذي يمسك بتلك اللّحظة . ويمكن أن تقول لي هذه فلسفة عديمة . أنا أقول لك لا . اذا كانت حياة الانسان تطوى باستمرار... باستمرار... وهي حياة قصيرة جدًا ولن تتكرّر ، أفليس من المنطقي أن نحاول أن نجعلها أجل ؟

● وهذا ما يجعل قراءة الروايات الجديدة صعبة لأن على القاريء أن ينتقل الى الانتقال من الحاضر الى الماضي وإلى هذا التلاعب بالزمن . كل ذلك أظن للاحاطة بتجربة الاشخاص القصصيين . - نعم .

● إننا نلاحظ أنك تجسّم مع جيل من الكتاب الذين كتبوا في السبعينات أمثال أدوار الخراط والطيب صالح ويوسف القعيد وطوبية ويسركات والمذني والمديني وغيرهم اتجاه الواقعية الجديدة . فما هي حسب رأيك أهمّ الابداعات التي تميزت أنت بها بالمقارنة مع هؤلاء الكتاب وهل تطورت بهذه الاضافة مسيرة الادب الروائي العربي الحديث ؟

- السّاذجة في فهم الواقعة... كانت هناك مفاهيم سائدة في السّينات متعلّقة بالاشتراكية. تأثرنا بها في فترة من الفترات ثمّ تخلّينا عنها.

● ومبادئ الاشتراكية هل ما زالت ثابتة ؟  
- في الأساس نعم ولكن في التطبيق هناك مشاكل كثيرة.

● كيف تفاعلت مع رياح التغيير التي هبّت على البلدان الاشتراكية الشرقية؟ وهل بالإمكان ان تذكر لنا الأعمال القصصية الأخيرة التي أنجزتها أو أنت بصدد إنجازها ؟

- بالنسبة للشقّ الأول من السؤال أنا متشائم من هذه التغيرات. وأنا أذكر قولة قالها «نهر» في يوم من الأيام قال : «لو لم يكن الاتحاد السوفياتي موجودا لأخترعناه». وأظن أنّ كارثة تحصل بالنسبة الى بلدان العالم الثالث عندما يصبح المسيطر على العالم قوّة واحدة. وإنني أرى أنّ التجهّات التغيير التي تحدث في العالم حتّى الآن ليست في مصلحة الشعوب الفقيرة. وإن كانت تعبر عن أزمة في النظام الاشتراكي نفسه. وهذه الأزمة يجرى حولها الآن صراع، هو صراع داخلي يجرى الآن في الاتحاد السوفياتي نفسه. من سيتصر في النهاية ؟ أنا لا أستطيع التنبؤ بذلك. ولكن ما أراه لا ينهى بخير. ومن هنا أخشى أنّه بعد التكتلات المحلية التي عايننا منها في السبعينات في العالم العربي، تحدث الآن هذه التكتلة للإنسانية. لأنّه لا شك أنّ الاشتراكية حلم للإنسانية بدأ يتحقّق، وإذا بدأ يفشل في التطبيق فمعنى ذلك أنّ هذا الحلم يؤجّل، من يدري ؟ لا شك أنّ هناك مجتمعات قامت فيها هذه التجربة. ولكن هل أنّ الاخطاء تؤدّي الى تصفية التجربة ؟

● إذن ما زلت تعتقد في صلاحية الاشتراكية ؟  
- نعم وفي بلاد مثل بلادنا لا يصلح لها إلا الاشتراكية... لا يمكن غير ذلك والا تصبح الحياة فوضى. ولكن أي نوع من الاشتراكية وكيف ؟ هذا هو السؤال الكبير الآن.

● هي الانسانية، المعتمدة على الديمقراطية.  
- طبعاً هي الانسانية .

● والكتابات الأخيرة ؟

- أكتب الآن رواية أرجو أن أنهي منها خلال خمسة شهور أو ستة. بدأت في كتابتها منذ سنة. وقد تكون تجربة غريبة في اطار تجربتي أيضاً. وعنوانها «شطح المدينة» ومن الصعب تلخيصها.

## مؤلفات جمال الفيضاني

الروايات :

- الزيني بركات (1975).

- وقائع حارة الزعفراني (1976).

- الرّفاعي (1978).

- خطط الغيطاني (1980).

- كتاب التّجليات (٣ أسفار) 1983 - 1985 -

1987.

- الأبخار الطوال (تحت الطّبع).

المجموعات القصصية :

- أوراق شاب عاش منذ ألف عام (1969).

- أرض... أرض (1972).

- الزّويل (1974).

- الحصار من ثلاث جهات (1975).

- حكايات الغريب (1976).

- ذكر ما جرى (1978)

- وترجمت «وقائع حارة الزعفراني» الى الانجليزية والفرنسية.  
- ترجمت قصص قصيرة متفرقة الى الفرنسية والانجليزية والاسبانية والايطالية والعبرية والألمانية.  
- وللمؤلف دراسات ومعاورات ومنها : نجيب محفوظ يتذكر (1980) ومصطفى أمين يتذكر (1980).

- ثمار الوقت (1989).  
- صدرت الأعمال الكاملة حتى عام 1980 عن دار المسيرة بيروت، لبنان.  
- ترجمت «الزيني بركات» الى الفرنسية والسويدية والانجليزية والهولندية والترويجية والروسية والبولونية.







حوار مع الفنان المسرحي  
الدكتور صلاح القصب

## المخرج المسرحي ساهر يستحضر أرواح نص ميت.. حوار: خيرة شيباني

التراث الانساني ليعبثها من جديد وقيم بينها وبينه وبين المشاهد حواراً، متوتراً، مشدوداً، لا يتقطع... واختار لهذا التفجير اشكالا مسرحية تغلب عليها التسمية الشعرية، مسرح الصورة، فرضية الذاكرة...

في بغداد التقيناه، وكان هذا الحوار الذي لا يخلو من شاعرية المسرحي والفنان التشكيلي، ومن توتر المبدع.

● يعتبر الدكتور صلاح القصب أساذ المسرح بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد والمخرج المسرحي والفنان التشكيلي من أبرز الاسماء الفاعلة في الساحة الثقافية العراقية والعربية، وقد اقترن اسمه دائماً مغامرة التجريب تلك الصفة اللازمة التي لا يمكن أن يتحقق بدونها الابداع، الذي هو تفجير لعالم المألوف والعادي...

الدكتور صلاح القصب اختار أن يفجر تلك المعاني والدلالات السرية في نصوص مسرحية من

## [ مسرح الصورة : زمن جديد ]

○ ما هي منطلقات مسرح الصورة الذي قمت بالتنظير له واتجاز أعمال ضمن فلسفته؟

- إنني لا أقرب من النص من حيث كونه نصا أدبيا وإنما أحاول أن أبني تلك اللحظات المترابطة وأعيد تلك الأرواح الميتة والتي هي الفكرة والشخصية وأفجر تلك السرية غير المعلنة في النص. فالنص عالم ميت يستيقظ مرة ثانية ويخرج، لذلك علينا أن نبعثه بعالم جديد متصور لا ذلك العالم المادي المستهلك، وزمن هذا العالم زمن جديد مختلف عن الزمن الروائي والفلسفي، فهو زمن تصوري تتهدم أجزاؤه وتبعث أجزاؤه مرة ثانية بشكل آخر. فمرسحة هاملت التي كتبت بلغة شعورية وفلسفية عالية يظل الهم الأول للمخرج هو التعامل مع نيات هذا النص وخاصة في ذلك الحوار «أكان أم غير كائن». في هذا الحوار لا يمكن للكلمة مهما كانت عظيمة أن تمجد ذلك الخفي الذي يسكن هاملت، ذلك الخوف والفرق والموت والاستيقاظ، والقلق، والعبث، إلى آخره.. هنا الصورة وحدها قادرة على تجسيد ذلك اللامرئي الذي يسكن هاملت. عندما أخرجت هاملت عام 1982، وفي هذا المشهد بالذات وضعت مجموعة منشطرة عن هاملت تعد 15 ممثلا كانوا يلغون هذا المقطع وسط ساحرات شمطاوات فقدن ملامحهن وأصبحن أشكالا توحى بالموثأولا وبالحياء ثانية حيث كن يطرقن بمطارق ضخمة مجموعة من الأفلام السينمائية، التي مثلت هنا الذاكرة أو الحضارة - إضافة إلى بوق كبير ينفخ فيه قرم فنبعث الأجساد مرة ثانية، وهذا يذكرنا بالميثولوجيا الإسلامية (إرم ينفخ في الصور) ويعني البحث الجديد التكرار وتلك العذابات المتكررة. إذن

كانت هنا الصورة معبرة بطقوسيتها وقديسيتها لا عن الكلمة أو الجملة أو ذلك التدفق الحواري، بقدر ما كانت مشحونة بذلك الخفي الذي يسكننا جميعا: يسكن هاملت ويسكن المشاهد أيضا. هذه الصورة كانت تعددية الدلالة، لذلك فقراءتها ليست قراءة واحدة، بل قراءات متعددة، هذا يعني بأن حوار «أكان أنا أم غير كائن» ألقى بتعددية، هذا جانب أما الجانب الآخر فإن الصورة تعتمد على تفجير وحدة العرض منذ اللحظة الأولى والتي توحد بين المشاهد والعرض. إنها تراكبات تسكننا: فالمخرج في مسرح الصورة دوره كلور الساحر الذي يستحضر الأرواح. فعندما تستحضر «أوفيليا» مثلا أو «لايرتس» أو «هاملت» تبقى هذه الأرواح مشاكسة متمردة لا تقترب ولا تريد أن تبوح بذلك السر العظيم الذي لا يعرفه الأحياء. هذا هو العمق الذي تتحرك فيه الصورة هو إثارة القلق لدى المشاهد: قلق الحضارة وقلق الزمن المتآكل الذي أكل الشخصيات جميعا ونعني به الموت. ففي مسرحية الملك لير - عندما قدمتها في مهرجان بغداد الأول - جعلت بهلول يموت عدة مرات. في العرض نراه يرم ويشيخ ويبعث مرة أخرى، تتورم ساقه وتبتر وتبدأ الصورة بتركيب ساق أخرى أكثر صعوبة وقسوة من الساق الأولى التي أثارت ألما للبهلول. في النص لا توجد هذه الفرضية من قبل شكسبير بل افترضتها الصورة من خلال ذلك العذاب الذي كان يعانيه البهلول برحلته مع «لير» وكذلك في مشهد العاصفة افترضت منطقية النص الشكسبيري ليلة عاصفة مدمرة تمزق جسد لير، ولكن الصورة قد بعث عالما آخر، فالعاصفة كانت عبارة عن حزن الكون. وحزن الساء، حيث تدلت من فضاءات المسرح أبواق نحاسية كبيرة جدا وآلات موسيقية ضخمة وكراسي ونوتات موسيقية. لم تعزف هذه



فرضية الذاكرة نفترض نحن مجموعة العاملين المكان والأحداث، ففي العاصفة افترضنا ماذا يمكن أن يحدث بعد أن تنتهي العاصفة التي كتبها شكسبير. من هنا غادرنا المكان المقترح من قبل شكسبير. وهو الجزيرة، لذلك كان المكان متعدد الاتجاهات والدلالات نراه مثلاً مركزاً للوقاية النووية، وثانياً مستشفى لمرضى الإيدز، ومستشفى للأمراض العقلية، وكذلك مصحاً تنتهي فيه الشيخوخة لتستذكر رحلتها التي مضت، فالعالم هو الأساس الذي ناقشناه في العاصفة منطلقين من خيط تحمله المسرحية. ليقودنا إلى أن العالم مهدد بالكوارث والخطر وأن الإنسانية والطفولة والتراث والحضارة مهددة بالدمار في كل لحظة. لذلك منذ البداية كنا نعطي هذه الإيحاء من خلال تلك الأصوات البرقية التي كانت على شكل برقيات تبعثها الكواكب الأخرى البعيدة عن كوكب الأرض تحذر سكان الأرض من حرب نووية أو كوارث طبيعية أو غيرها وذلك من خلال مشهد العملية. هذا المشهد هو اقتراضي لم يؤسسه شكسبير بل أن الذاكرة الحرة هي التي أوجدته.

كذلك كانت هنالك الكثير من الحوارات مهشمة امتصتها الجدران السمكية التي تحيط بالإنسان،

الأبواق أي موسيقى. ولم استعمل أي مؤثر موسيقي بقدر ما كانت نوابيت ضخمة تتحرك وتملأ كل مساحة المسرح، لذلك فالعاصفة ليست هذه العاصفة الطقسية بقدر ما كانت دماراً وحطاماً يمس على الإنسان بدمه وهذوه كما تموت البشرية بالسكة القلبية مثلاً.

### [ فرضية الذاكرة .. ]

● من مسرح الصورة انتقلت إلى ما أسميته بمسرح «فرضية الذاكرة»، ما هي الصلة بين هذين الشكلين، وكيف يؤسس للمسرح على الذاكرة؟  
- الصورة هربت، ودخلت في ذاكرة النقاد، أنني أبحث الآن عن الذاكرة وفرضياتها المتعددة. ولقد غادرتها منذ عمليين. فالعمل الأول الذي دخلت فيه إلى فرضية الذاكرة كانت «الحلم الضوئي» الذي قدم في مهرجان بغداد المسرحي عام 1988، والعمل الثاني كان مسرحية «العاصفة» التي قدمت لشعراء المريد، المرحلة الأولى تميزت بالصورة المركبة حيث يناقش المشاهد ذلك التركيب دون أن يتدخل في أجزائها، أما في الذاكرة فإن الصورة مفككة يعاد تركيبها مرة ثانية من قبل ذاكرة المشاهد في مسرح

يقظة العقل وتحفزه يظللان مستمرين لكي يضع  
البدائل لما شاهده وأدركه العقل فلسفياً. إن معرفة  
الحضارة بكل تفاصيلها والوعي بقضاياها مقدمة  
لامتلاك أدوات التفكير الذي يدفعنا إليه خوفاً على  
الإنسان وعلى حضارته، وهذا دور المسرح.

### [ الرويا الحسرة ]

#### ● كأنك تبني علاقة جديدة بينك وبين المتلقي؟

- إنني أؤكد على الرويا الحرة أو ما نسميه بالاندفاع  
بالنسبة للمشاهد، فالمشاهد يقترح ويفترض ويضيف  
إلى المشهد أو إلى الرويا التي تؤسسها ذاكرة العاملين  
من المخرج والممثلين. المشاهد يقترح أن يكون في  
العرض هوذا أولونا أو ربما تذكره الصورة أو  
الرويا بقصة أو رواية لكوسوفسكي أو بلوكة  
ليكاسو أو ربما تلقي ذاكرته بعض المشاهد. المشاهد  
هو الذي يقترح الايقاع أو الضوء أو الموسيقى أو  
التكوين. إن المشاهد أسير تساؤلات كثيرة، وليس  
أسير متعة مؤقتة تنتهي بالزمن الرياضي المحدد  
للعرض. إن العرض يكون في ذاكرة المشاهد تراكماً  
زمنياً هائلاً لا يقترن بزمن العرض حيث يسجبه  
العرض إلى أزمنة متداخلة، وهكذا يكون المشاهد  
في مسرح فرضية الذاكرة مؤلفاً رابعا للعرض، إن  
ذاكرة المشاهد تمرن يوميا كما تمرن الطبيعة في كل  
لحظة. كما تمرن الشمس على قوة حرارتها. وكما  
يتمرن البصر والنهر على السريان والاندفاع. إنني  
هنا أقرب الحالة إلى تلك الأحلام التي لا نتذكرها  
عندما نستيقظ فتحاول الذاكرة أن تؤلف ذلك الحلم  
المفقود... وهكذا يحاول المشاهد أن يؤلف بعض  
المشاهد التي لا يستطيع أن يجد لها حلاً أو  
تساؤلاً...

جدران غير مرئية، وهذا يعني قدرية ما يحدث في  
هذا العالم. هذه هي العاصفة كما تصورها ذاكرة  
الرويا الصورية نفذت هكذا. ولا نستطيع أن نجيب  
على أسئلة النقاد: ماذا كنتم تبغون من هذه الصور  
التي حملتها الذاكرة. لا نريد أن نتعب ذاكرتنا مرة  
ثانية لأننا نسينا ما قلناه وما تصورناه لذلك فإن  
الأجوبة أصبحت خزيناً في الذاكرة يتعبنا استعادتها  
مرة ثانية أو عندما نريد أن نستعيدنا مرة ثانية كما  
استعدت أحداث «العاصفة» الآن معك فالكثير من  
أجزاء هذه الذاكرة قد سقط ولم أستطع أن أتذكره.  
لقد انتحر في الماضي الذي يعدم كل شيء.

### [ مسرح يناقش... ]

● كيف يمكن أن تبني المسرح على هذا الذي  
تستحيل استعادته في حين أن دور المسرح هو أن  
يؤسس ثوابت ويبنى قيا ويساهم في عمليات تغيير  
الفرد والمجتمع؟

- في المسرح التقليدي عندما ينتهي العرض يموت  
كل شيء، أما في مسرح الصورة والذاكرة فإن  
المخرج يظل متيقظاً بشكل مستمر، ويظل يناقش  
ويطرح تساؤلات كثيرة، ويحاول أن يطرح بدائل  
جديدة، ويصل إلى تلك المشاكل والمعضلات التي  
تهدد الإنسان الحضاري. إنه مسرح يناقش الوجود  
والعدم، وهذا الصراع غير التكاملي في العالم، في  
هذا المسرح نفترض أحداثاً وتصورات، نهدم صورا  
ونعيد صورا أخرى. في هذا المسرح الجملة لا تنتهي  
أما في المسرح الآخر، مثلاً عند بريشت وغيره من  
الكتاب فإن هنالك جملة تنتهي، كل شيء ينتهي بعد  
أن نضع النقطة، لا نفاط في هذا المسرح، كل  
شخص يأتي يضيف إلى هذه الجملة، اعتقد هنا بأن



# جماليتها التي في الفن الحديث خليل قويت

كجورج سانتيانا وسوزان لانجر وجاك داريدا .  
ولكن هل يعني ذلك غياب القبيح في الفن ؟ أو  
بتعبير آخر ، ماذا لو تقصينا منزلة القبيح في الفن  
وبالتحديد في الحدائق الفنية انطلاقاً من حاضـر الفن في  
تونس والوطن العربي عامة ؟

منذ سقراط<sup>(1)</sup> إلى اليوم و «الجميل» (Le Beau) يمثل  
أساس العمل الفني في فلسفة الفن والدراسات الجمالية  
النقدية . . وإذا كان الحديث عن نظرية للفن عند  
أفلاطون<sup>(2)</sup> وأرسطو<sup>(3)</sup> ومارسال فيسان<sup>(4)</sup> وكانط<sup>(5)</sup>  
وهيغل<sup>(6)</sup> كاهن الحديث عن نظرية الجمال في طبيعته  
وميزاته ، فإن الشأن يظل هكذا عند فلاسفة اليوم

## ● القبيح في ذات الشيء :

إذا أخذنا القبيح على أنه صفة أو طبيعة تخص الشيء في ذاته<sup>(7)</sup> فهي كل ما يكون في مقابل الجميل في ذاته وهي ما توازي في وجودها ما يناقض أو يندس البديهة الجمالية الدنيا السائدة وما يناقض أو يندس الحساسية الذوقية الدنيا المتوفرة لدى الجميع وإذا أخذنا هذا المأخذ سنجد أن تجربة القبيح في الفن - بالمعنى التقليدي لمفهوم القبيح - محطمة لم يبلغها بعد الفنان التونسي والعربي.

ذلك لأن الشروط الحضارية الخارجية والشروط السيكولوجية الداخلية لم تتوفر بعد لئلا هذا تناول... وحتى أن توفرت فبشيء من الارهاصات التي مازال الفنان لم يستغلها أو هي لم تعمل على آثاره بعمق.

كما أنه لوعدنا إلى الأرضية المفهومية وإلى بنية الوعي الفكري والتذوق الجمالي لدى الفنان العربي سنجد أن الجميل ما يزال عماد السمي الفني. وتقدر أن ما يدعم ذلك ثلاثة جوانب رئيسية :

- الجانب الديني : يعتبر القبيح في الاسلام قيمة دنيسة وشريسة لا بد للمسلم حتى يبقى مسلماً من تجاوزها أو مقاومتها في كافة المجالات وخاصة منها الاخلاقية والفكرية والسلوكية. فقد ورد في قول الرسول :

«إن الله جميل يحب الجمال» وقال أيضاً «وتخلقوا بأخلاق الله». فإذا كان الله جميلاً في النص وفي الشواهد الكونية التي تؤكد حكمة الله في الخلق، فعلى المسلم أن يكون جميلاً بقدر ما استطاع وأن يسعى إلى الجميل في حياته...

- جانب اللوغوس الجمالي الموروث : ونقصد به بنية التذوق الموروثة والأعراف

وهي الحديث والقيم الأصلية كتمجيد التناظر

: Symetric أو التسمية التنظيمية Systematisation أو التناصب Analogic تلك القيم التي تتجلى في العمارة أو الهندام...

- الجانب السياسي : ويلوح مع ارتباط العمل الفني بحقول عملية تتصل إما بالمدينة أو بالايديولوجيا... ومنها :

● التزييق : داخل القصور والبلطات .

● «تجميل المدينة» : نصب تذكارية/مخلدات الدولة...

● الاعلام «التحسيبي» أو «التريسي» : ويظهر في التعبير عن الشعارات والمضامين الحضارية اليومية من خلال الأفشيات والنشريات...

وفي كل هذه الحقول يمثل القبيح وضعية انقلابية تهدد كيان السائد ولا بد من قمعها للحفاظ على السلطة

كما أن حضور كل هذه الجوانب الثلاثة في بنية الوعي قد أدى إلى القول بأن مسألة القبيح في الفن غير واردة أصلاً، هنا، ولعل الأوان لم يحن بعد لئلا هذا تناول... فوجود القبيح مرادف للثورة والتجاوز، ثورة على الواقع وتجاوز لبنية الوعي وذلك ما لم يتوفر بعد ولعله سيكون إحدى ظواهر المرحلة القادمة.

ويمكن أن نركز الاختيار أولاً على البلجيكي جيمس أنسور فنان الاقنعة المرعبة والقييعة (1860 - 1949 مدينة أوستيند) كأحد من يمثل اتجاهات القبيح في الفن الاوروبي. ومن بين لوحاته التي نعتد عليها هنا لوحة الاقنعة 1899.

فهذه اللوحة تؤشر على «جمال» غير مألوف وعلى غربة بالغة فهي تتناول مآسي شتى في معالجة تغلب

## ● كلحظة عارضة أو نهائية في صيرورة الشيء

إذا ما أخذنا القبيح من غير هذا المفهوم الذي كنا قد انطلقنا منه ، أي على أنه صفة نسبية متطورة - كما في الطرح الميغلي - نخلمها على الشيء ونسحبها منه متى نشاء، فيمكن أن نعثر على معالم حضوره بسهولة بالغة.

فتمثال «امرأة» للنحات الهاشمي مرزوق (تونس) ينطوي على شيء يسير من القيم التشكيلية . وهو يتأسس أساسا على عملية تشويه وفضح لجسد المرأة الحامل وذلك بنسف قيمة التناسب العضوي للجسد وكأن يبالغ في تضخيم عناصر جسدية معينة على حساب عناصر أخرى . وهو بذلك تحول من الجميل إلى الجسد الانثوي في أصله النقي إلى القبيح : الجسد المشوه الذي يبعث على الاستفصاع والقرف ... وكذلك الشأن مع لوحات الحبيب بوعبانه في معرضه الأخير (ربيع 1989 تونس العاصمة) . وقد تواترت هذه النزعة التشويهية التي تتصدى لطبيعة الجسد الانثوي عند جماعة الوحشيين Fauvistes وخاصة عند هنري ماتيس في لوحته «عارية باللون الأزرق» (1907) ...

ولعل من أبرز الفنون التشكيلية المعاصرة التي تبنت هذا الدور التعبيري (التقييح/الفضيح/التشويه) الكاريكاتور كما في أعمال توفيق الكوكي في معرضه الأخير (تونس ربيع 1989) ... فالقبيح عنده يتلبس ببنية الشكل وبنية السلوك والأخلاق لشخص المشهد الكاريكاتوري .

إن هذا التوجه التشكيلي الذي لأمسناه في فن ماتيس ... ثم في نحت مرزوق ولوحات بوعبانه، أنها هو يتناول القبيح على أنه حالة عارضة في سلسلة تحول الشيء من الجميل إلى ما يبعد عنه أو يشوهه أو يناقضه وقد تكون الحالة النهائية في «صيرورة» هذا

عليها لا معقولة الواقع . وأجواء أنسور تؤثر على أن توجس الشر أو التأكيد على وجوده كامن في عمق الحياة . ولوحاته «تسجيل للحظات اللقاء القلقة مع المجهول»<sup>(8)</sup> وتنطوي على نوع من الفوضى والعبث والسخرية . وإذا كانت أعماله المعنية بتموضع حول الاقنعة البشعة فإن الشكل الشيطاني وما شاكله يتمتع بمشروعية وجودية تامة لا نزاع فيها وذلك أنه عند أنسور يمثل ظاهرة من ظاهرات الواقع اليومي لعصره فالأرواح الشيطانية حاضرة بيننا وتتقمص عناصر عدة من محيطنا البصري اليومي .

ويمكن أرجاع هذا الاهتمام بالاقنعة البشعة والرهبة عنده إلى حس طفولي راسخ عند أنسور الذي يقول «كان للتهاويل الشائعة والحكايات الرقيقة عن الساحرات والغيلان والعالقة والأشباح التي كنا نرى تتشرثر بها خادمتنا المعجوز ذات الوجه المكسور بالتجاعيد تأثير عنيف في نفسي . كما أثرت أيضا غرفة المخلفات في بيتنا العتيق، تلك الغرفة المهجورة القائمة الحافلة بالعناكب وأردية السهرة الحمراء حمرة الدم القاني والقردة ونبات البحار القصبة والسلاحف والمحوريات المحنطة» .

وإذا ما قلنا بأن الحكمي المسموع من جهة والمحيط البصري في أحد أجزائه من جهة أخرى هما ما ألهما أنسور واستمد منهما فنه ، فإن هذا الجانب الشرط قد توفر لدى الطفل العربي في كثير من المناطق (حكايات الأغوال في التراث السردى الفلكلوري مثلا) ولكنه لم يفرز اتجاهات فنية تسلط الضوء على القبيح ، بل اقتصر امتداد حضوره على بعض التوظيفات المسرحية (مسرح الدمى) والسنيائية (أفلام الكرطون والصور المتحركة التي توظف وتشخصن الأشباح) .





نفسها... فالقيبح بهذا المفهوم ساكن في عمق الحضارة العالية بيا فيها الحضارة في الوطن العربي عامة...

### ● القبيح السريالي :

يبقى القبيح أحد الظواهر الفكرية والتشكيلية التي عابقتها المدارس السريالية بنوع من التميز. فقد قامت السريالية على تصعيد المكبوت الداخلي للإنسان في تصادمه مع العالم الخارجي. وعليه، فقد منحت ساحة كبيرة للرؤى الغريبة والأحلام البشعة والمهولة «الواسوس الشيطانية المرعبة» والمشاعر الموحية للخيفة والمثيرة للسواكن وغيرها من الظواهر «اللامتوقمة»... ومن هذا المنفذ تسيل القبيح للفن السريالي بكل شرعية ليس كظاهرة واقعية وحقيقية لما وجود عيني في مساحة الحياة السبابة كما رأينا مع جيمس أنسور بل كظاهرة خفية تهدد متعتنا بالجهال وتراود سواكن لا وعينا.

مثل هذا التوجه تواتر عند العديد من السرياليين العرب مثلاً نجد في لوحة «الجثين» لخليفة القطان (رسمت سنة 1970) (الكويت)، أو في أعمال ما بعد المجازية الهلالية عند عادل مقديش (تونس). ومن للرجعيات العالمية لهذا المجال : ماكس أرست في لوحته «1791...» (رسمت سنة 1932) أو ريتيه مارغريت في «الموديل الاحمر» (1935) أو مونتن في «الصرخة» أو سلفادور دالي في لوحة «انذار بحرب لغلية» (1936) أو لوحة «بخلاء المطهر»...

وقصار القول، لا يمكن لهذه المداخل الموحية والقصيرة أن تستوفي معالم حضور القبيح في الحضارة

التشكيلية في الوطن العربي أو خارجه. اننا أردنا من خلالها فقط التنبيه إلى مشروعية تناول هذا الموضوع وامكانيته رغم قلة المراجع البحثية في هذا الشأن... وأهمية هذا تناول تكمن حسب تقديرنا في تفحص متى وكيف يكون القبيح مادة للتشكيل الجمالي .

### هوامش

(1) كانت غلبة العمل الفني عند سقراط الارتقاء من الجسد إلى جلال الروح الجموي.

(2) يكون الجبال عند الفلاطون من منتجات الحب الخالص. فالحب الانطوني يجاور لذات وتكمن لها من الانسحاق بالآلهي الخالد واللامتناهي . وعليه «ههر ما يوفر لنا ادراك الجبال الاامل». وليس هناك جمال سوى الجبال في ذاته وما عداها فهو متجعه أو مشاركة له.

(3) يتبع الفلاطون الجبال صورة متعالية توجد خارج العقل الانساني. الجبال ارسطو الجبال صورة ملتصقة بالفكر البشري، وموضوعه مستقر داخل العقل. وهو عند أرسطو يستند إلى العدد والنسب... والجبال عند إبيماخس التنظيم الميكلي لكليّة العالم.

(4) وهو أحد أبرز عناصر مدرسة فلورنسيا الانسانية وأحد أقطاب فلسفات النهضة الأوروبية . ويكون الجميل عنده موازياً لسمو الذات الانسانية كما في قوله بعبارة الجميل ورفعة الانسان وشمولية الدين الموحد...

(5) عند كاتك يكون الجبال في اختلاف مع الجبال Majestic والجبال عند هو ما «يكون موضوعاً لمعطى ضرورية».

(6) عند هيفل الجبال الطبيعي المحي «ليس جيلاً لذاته وفي ذاته مثلاً هو ليس نتاج ذاته ولا موجوداً بسبب ظاهرة الحمل» بل هو جبل بالنسبة إلى الآخرين أي بالنسبة للوعي لذلك وهو ذات مميز هيئة بمنحها سواء في حالة السكون أو للحركة. ولكن بالنسبة لجبال الشكل المجرد يتأسس عند هيفل على ثلاثة مقومات هي التناغم والنتيجة للقوتين ثم التناغم.

(7) نذكر كذلك ان من بين من يمثل أحد هذه الاتجاهات، صراحة أو انصاراً والمذهب القناتين الذين تأثروا بأثر الكوميديا الآلهية لدايتي ومنهم حاصة أويجن تشوكا وجوزيبي مينيكو وكذلك بيركلي فانيبي...

(8) شير اني ان مصطلح «القبيح» لم يرد بصيغة مباشرة عند نقاد أنسور بل بصيغة تحسنية. «فالحج يتحل في الخوف والقلق والرعب والوحشة»...



# منى باتي رجل اطر؟

شوارع خلفية  
اشباح  
وعيون مطفأة.  
ساء رمادية  
وامرأة.  
على كرسي التعب  
تطل من النافذة  
نافذة نصف مفتوحة  
زجاج يتكسر  
وقمر ميت.  
أبيض وأسود  
ربيع يأتي

شعر:  
عبد الله مالك القاسمي

بلا زهر  
وبلا فراش  
عصافير تموت واقفة  
على الاسلاك  
والسقاء زرقاء  
زرقساء .  
من كوة في الظلام  
تسقط برتقالة الشمس  
في فناء البيت  
جسدا مسجى .  
جمجمة  
هينان  
وبريق .  
حمامة مذبوحة  
يسبح دمه على السطوح  
مطر يفسل الفناء .  
شجرة الصفصاف  
لا تتحنى للعاصفة  
والبروق  
انها تظل مشتعلة  
كحصان هائج .  
رأس في اتجاه البحر  
قدمان مشرعتان للريح  
ومتنى بلا حدود .  
موسيقى تهبط من السقف

يهبط الازرق  
والبرتقالي  
أجساد عارية ترقص  
رقصة الحزن  
وريشة تكتظ بالالوان .  
نساء ملتحفات بالليل  
ليل اعمى  
ونزهة بلا قرار  
فضاء ملطخ بدم البحر  
يمتد من العين . .  
الى مدى البصر  
فضاء يخترق جسده اللوحة .  
شجر يطل من النافذة  
الى داخل الغرفة المظلمة  
يمد يديه الى المرأة العارية  
امرأة بلا وجه  
مطفأة الروح  
معلقة على المشجب .  
كرسي بثن  
منتصف الليل .  
وساعة  
متى سيأتي رجل المطر؟

تونس في 1990/3/13

صباحا

• من وحي لوحات من معرض سميرة المهدي

# مواويل القصب والحنف ...

## حين العمري

وهل .....  
[ينجمد في حلقي الصوت]  
لا تتركبنا

3

سراس  
يا طائر القنق إنني ...  
ظامي إلى صيون اللأسن  
لا مال لي ...  
لا جاه لي ...  
كل الذي أملكه :  
دفاثري وخفاف حساس

4

قفوا أيها القاعدون  
فهذه مواكب كل الفصول هي زيتنها  
للمليكة تأتي ...  
من غبار المحارث  
من سكة في التراب إذا انقرطت ومضة الشمس  
في وجنتيها

1

تتجمع كل المواويل فوق شفاة الطفولة معلنة :  
هذا وعدك «سراس»  
إننا أتينا ...

فرشي لنا الدرب بالزعر الجبلي  
ونادي الصبايا يخضبن وجه المدينة  
بالفرح المتكور مثل الأجنحة في الأغصان  
لقد عاد فتيانك العاشقون ..  
يجف بهم شجر الكلمات

2

تتجمع كل المواويل كي تتفجر في لحظة الصمت :  
إننا أتيناك «سراس»  
فاحتضني جرحنا واحضنينا  
لقد أكل البرد منا العظام  
فهل من دثار حب تلف الجبين ؟  
وهل من بقية ماء ؟  
لقد زرع العطش المتصلب فينا اليقين  
وهل من شجيرة دفل  
يفي إلى ظلها العاشقون

من صليل المناجل تدفعها الأذرع السمروقت الضحى  
من صهيل الخيول  
أيها الواقفون انفضوا  
كمي نحمد بالعرق المتدفق هذي الحقول

5

سراسُ من سباتها  
تنهض من رمادها  
ناضرة كالصبح

تحمل في يمينها حقلا من الزنايق  
وتلك في يسارها أحلى سلال الضمج

6

سراسُ . . . إنا أنيناك  
في القلب جرة حزن  
ولفوق الشفاء تخيم حيرة  
تسابكت الطرق المدهمة

أين الصديق ؟ وأين العدو ؟  
فما عاد قلبي يميز خبره ؟  
أسراس . . .

هل من سراج يضيء لنا الدرب ؟  
هل من يتابع تدفع عتا الجفاف الحزين ؟  
وهل من أناشيد يحفظها الصبية القادمون  
أنيناك . . . إنا ظمئنا . . . فلا تركينا

7

سراسُ من سباتها  
تنهض من رمادها  
وأعدة كالصبح

يمتد فوق صدرها فرس من الزبرجد  
وهذه يمينها تشدّ خصر الرمح  
وخلقها الأعشاب تشدو :

مرحبا سراس  
فيسمع الخلق الصدى عبر مضارب اللاس :  
سراس . . . سراسُ . . . سراسُ

# ملكات جداريات

شعر، مرشد الربيعي

الخوذتي...

مصطبة ينأى الخمر فوق بريقها...  
والنار تحب في العيون.

.....

ألمه أنى يدور على هواها الأولون؟  
أم أنها تلتئم في المرباط خائفة  
وتتحن الجنون؟

جدارية المهر

منذ عشرين عاما،

رسمت أنا وصديقي على حائط البيت  
وجها لمهر

جعلنا القوائم تمتد في باطن الأرض  
ثم منحنا الخطوط

منخرين وشعرا كثيفا

ولأن الطباشير عزّت علينا

رسمنا بقطعة فحم له غابة وحشائش

حتى غدا حائط البيت مأوى لنا

أنا ورهيفا

كبر المهر فوق الجدار

كبرنا معا،

لم يعد ثم متع لخطوط تضاف

جدارية أولى

إذ يبدأ الطريق على النحاس

نظن كل نبتة متعبة

بان مهرجان الصخب المرير لن يمنحها

إما لوت أجفائها

واقتربت من لحظة النعاس

جدارية ثانية

سكرو وحوذون يغفلون من عرباتهم

الدار آمنة...

مصاطب من حجر

وأعنة مركونة فوق الجدار

الرقص يأخذها،

وتضحك،

طقطقات المتشين تضج في خطواتها

والنار تلمع في العيون

الرقص يتخلها،

تنور على المصاطب دورة أخرى،

وتقرأ آية الكرسي،

والكرسي منقلب

وهم بعوانهم يتنازرون

المراة

الجدار يضيق بأنفاسنا

وهي تلسع ظهر الفتى - المهر

تترى علينا خيول من الفحم تركض فوق الجدار ..

● ● ●

وحين غدونا، أنا وصديقي،

رفيقين في موضع واحد

نتهجي حروف الرصاص

طوال سنين القتال

تمنيت ان يمزق المهر من كوة في الجدار

وأن يتنشي بالأغاني التي عثقت

عند خط الحدود

ولكنه صار فوق الجدار دخانا وغاب

وظلت قوائمه تحتمي بالواب

● ● ●

ومن يومها ،

والصديقان، إذ ودعا سحنة الموت ،

يمتهنان الكتابة والجوع ،

يتبلان المواهيد كي يرقصا فرحا حين تدنو الخيول

هل ستدنو الخيول !؟

( ساحة الركض مكتظة .. )

والمغتنون خلف الحواجز يجتنبون

لقد صفقوا لغبار الخيول التي عبرت

ثم صار المكان لهم والزمان

.....

والصديقان يمتهان الكتابة والجوع

كي يرقصا فرحا

فالخيول التي ...

كلها رساها ،

وكلفتهم بالهضم فوق الجنائز

● ● ●

يا ليتنا لما نزل

طقلين، نرسم فوق جدران البيوت

مهرا ونمنحة هوانا

يا ليته يبقى على الجدران

مهرا لا يموت

# السيرة الذاتية تأتي متأخرة دائماً حسب السيرة

سمرته المتحدية... وخافت أن تقطعه الحرب... حين ذهب إليها جندياً.

خوف مشروع... قال في نفسه... وهو يحدق في هينها الكئيبين.

خوف صار يمتد كالليل... يملأ المكان، كالمحيطات... يفرق كل يابسة... كالصحراء تمتد إلى ما لا نهاية... غير مد البصر

الحرب... الحرب... الطبول والبارود والنفوس والسكاكين والدماء والدمار... الخوف والترقب والقلق والمرارة... الدموع والامس والأوجاع...

كل هذه المشاهد وقعت كلية أمام ذاكرتها... فأحست بالاختناق وأن الهواء قد انصرف عن المكان... عندئذ استعصى عليها الصراخ، واستسلمت لحزن عميق... عميق...

خطواته... حذاه الحشن وملابسه الكاكية التي حاول غترمو اللون الأخضر فيها... بحث الحياة في من يرتديها.

ملاحه... المتحدية والسمحة معا...

شبابه... وهو يزهو بالرجولة ويدق أبواب المستقبل السعيد، يزوجة يحلم بها وطفل يلاعب فيه حركاته وضحكاته.

الخطوات والملاح والشباب... اجتمعت كلها في

هو وجه واحد وليس لها أحد سواه.

وجه تعرف ملاحه جيداً، تعرف فيه الحزن والغضب والفرحة والمرض والترقب، ملاح ليس في سمره أحد وليس في شفرة أحد.

فيها من السمرة تحديداً، وفيها من الشفرة الساحة والنقاء والهدوء، وجه... هو الدنيا بكاملها، زماها كله، وعالمها الكلي.

وليس لها مشاغل سوى ترقب لحظات التباهي به... والجلوس متأمله به هناك كله... وسعادتها في آخر العمر.

تعلمت معه حروف الهجاء والارقام... ووسمت معه الخرائط وحفظت سورة الفاتحة، وعرفت شعراء المعلقات... والحروف الانكليزية. نشأت به ومعه ومن خلاله...

صارت فرعا من شجرة زرعها بنفسها... خيطا من نور اشعلته، وقتنا من ساعة تضعها امامها.

كان شاغلها في الحلم واليقظة... في الضوء والعممة... تباهي نفسها به، وتزهو في اكتياله امام الجيران.

كانت تكبر به، وتشع فرحا وحزنا وألقا وانطفاء... من خلاله وحين اكتمل به الشباب... صارت قلقة.

قلقة من نظرة اليه، تاخذ منها شبابيه، قلقة على



تلك اللحظة التي دق فيها الباب، وأصوات هامسة،  
لاهة... كانت تحسها هناك... خارج الباب...

كان النهار في آخر رحلته... حين امتد اليه وشاح  
العمّة، وبدأ الضوء الشاحب يسعى للتسلل الى عمق  
الليل الذي راح يتسرب ويأخذ مداه... في ذلك  
الوقت، بدأ صرير الباب مسموعا حين فتحته... كان  
اشبه بالدوي البعيد، وأقرب الى ان يكون اثينا  
موجعا.

طغى الممس... ووصل اليها مفاجوعا، محققنا،  
خائفا، فقطع فيها كل حواسها... عطّلها عن الحركة،  
وتبيست في حينها دموع ارادت ان تسوي بها  
نفسها...

دخلت... الملامح والخطى والشباب الى فسحة  
الدار دفعة واحدة قالت:

- ارجوكم دعوه يقرأ... في الاسبوع القادم سنكون  
امتحاناته

دعوه يعرف الخرائط... ويفرق الضاد عن سواها  
من الحروف... ويجمع الارقام ويبارك نفسه بالطهر...

سكن الجميع امام المرأة وهي تقول قولاً حسناً  
وتباهي نفسها بالقادم الذي احترمت حضوره،  
واستعدت لاسعاده...

مضت دقائق... والام ساكنة...

قالت: ارجوكم أضيئوا كل المصابيح... أخاف  
على عيني من التعب والاجهاد، فقد سهر ليلة أمس  
وظل يقرأ حتى أذان الفجر...

سكنت... وعادت تقول:

ولكن... يا بني، نم، نم قليلاً، حتى تذهب الى  
قاعة الامتحان بنشاط ويقظة ونحيب على الاسئلة

اجابات صحيحة.

خيم صمت ثقيل، قطعه صوتها:

- ها... تخاف ان يأخذك النوم ولا تستيقظ... ها،  
اطمنن... لقد تعلمت قراءة ارقام الساعة، سأوقظك  
في السادسة... نم يا ولدي... نم قليلاً...

وفي ترقب العيون حولها، نهضت بنشاط غير  
مألوف، وراحت تطفئ المصابيح واحداً... واحداً...  
وراحت تخاطب من حولها:

- معذرة، معذرة، ولدي اعتاد ان يطفئ الضوء  
حين يريد ان ينام وراحت تتحدث بهو:

بجرة سألته: لماذا تطفئ النور؟

وقد أجابني قائلاً:

- حتى أحلم... الحلم يضيء... ومنذ سمعت قوله  
هذا... اعتدت أنا ايضاً أن أطفئ الضوء عندما أريد  
ان أنام... حتى أحلم مثله، وأجعل احلامي  
تضيء...

استعد أحد الحاضرين لان يسألها:

- وهل كانت احلامك مضينة حقاً...؟

غير انه كتم سؤاله، حين وجد الام تطفئ  
المصابيح... وتستلقي لتنام قريباً من ابنتها الرائدة...

○○○○

همس خافت ملاً مساحة الدار... ومعه نهضت  
الام...

قال أحد الحاضرين:

- يا أمنا... ساعدنا على ان نجعله ينام

- ووقت الامتحان...؟

- راحته أهم... قال أحدهم... وأعقبه آخر:

- والامتحان قد أجل موعده...

- نعم ... أوصانا ... أأست أمه، لقد وجدنا في  
جيبه عنوانك؟

- ولدى حضر بنفسه منذ عام ... واختار ان ينام  
ويتغطى بالعشب ... ولدى وحيد وليس لي ولد  
سواه!

أصر الآخر وبرة قال:

- انه ابنك يا أمنا ... هذا اسمه وعنوانه ... ألا تحبين  
ابنك الوحيد ... ؟

- يا ولدى ... ملاعق ابني سمراء متحدة وشقرراء  
سمحة ...

- ما دامت هذه ملاعقه، وهذه رغبته في ان يزور  
امه بعد عام من النوم بعيدا عني، تحت غطاء  
العشب، فأهملابه، ... لقد جاء نائيا كمجيشه  
الاول ..

... أرجوكم دعوه ياخذ راحته ... دعوه يحلم،  
اطفئوا المصابيح، ودعوه لاحلامه التي تضيء

ورقدت ... قرية منه، مستسلمة لاحلامه  
واحلامها مما لكي يضيئ المكان ثم استيقظت على  
همس محموم ... وجمع يستأذنها في حل اللحد ...  
وراحت تجر خطاها الى جانب الرجال الذين حملوا  
اللحد، والنسوة اللواتي يحطن الام ... التي هفت:

- أرجوكم لا تخطئوا سريريه.

واستدركت قائلة:

- ولكن أرجوكم يا أولادي ... دعوه هذه المرة ينام  
على سريري ... سرير ولدى الوحيد مشغول بالاحلام  
المضئية ... والعشب المتسدى ... وسريري شاغر ...  
وغدا سيأتي الربيع ويتغطى ولدى بالعشب.

○○ ● ○○

هاجس محموم راح يتقاسمها هذه المرة، هاجس

- حسنا ... حسنا.

وراحوا يحملون اللحد ... وهي تحلق فيهم:

- أرجوكم ... لا تفلقوا راحته، لا تحدثوا كثيرا،  
ابني يستيقظ بسرعة ... أرجوكم ... لا تشعلوا  
ضوءا ... لنلا يستيقظ ...

ومضت تسير معهم ... وهم يتعدون باللحد ...

○○ ● ○○

وكما دتها ... ظلت تحترم مواعيد يقظته ...

وتبارك في صورته ... وسموته المتحدة، وشقريته  
السمحة ... وتعد له طعامه وشايه، وتجلس مع  
صورته ... وتشتهي ان تاكل بلذة حتى اذا دق الباب  
ذات مساء آخر ... بعد عام أو أكثر ...

تناهى الى سمعها الممس نفسه، همل صاخبة ...  
وباب يبعث صريه، صوت انين ...

و ... شيء يدخل لحد آخر يستقر في فسحة الدار  
عجبت الام، وراحت تحلق في وجوههم ... دون  
ان نجد إجابة من أحد.

- ولدى نائم ... نائم منذ وقت طويل، فلقد أجلت  
الامتحانات ... وهو يحلم الان يحلم، واحلامه  
تضيء ... فلماذا تضيئون الدار ... لماذا تضيئون غرفة  
نومه؟

إنه ليس هنا ... هذه المرة اختار ان ينام في الفضاء  
او يتغطى بالعشب. لا تنتظروه من فضلكم

قال احد الذين احضروا اللحد:

- لقد أوصانا أن نوصله اليك.

- أوصاكم ... !؟

- نعم ... نعم ... أوصانا.

- ولدى أوصاكم؟!

يسألها ويمارها

- من هو النائم هناك تحت العشب ... القادم  
الاول، ام الثاني ... ؟

وظل السؤال يضرب جذوره في ذاكرتها وقلبيها  
واحساسها المشحون بالكبرياء والاحلام والرؤى ...  
والذفاتر والخبر والامتحان والحذاء الخشن والملابس  
الكاكية بلون العشب .

وراحت تستجيب الى احلامها المضيئة ... ولد  
وحيد ... وفي الحلم آخر ... اثنان ... فليكن الحلم  
يتسع لابناء، والعشب يتسع للنوم والليقظة  
وللاحلام .

ودق الباب ذات ظهيرة ... والشمس قد جعلت من  
كل الاشياء تشع ... وحين فتحت هذه المرة ، اشابها  
احساس غريب ، ان حركة الباب تنبع لاكثر من  
المساحة التي حددتها ... الباب يتدفع قبل ان تحركه  
بيديها ، وان رجلا يدخل مرحبا ... ويأخذها  
بالاحضان !!

دفعت الرجل ... وانتابها شعور بالحجل والغرابة  
والدعشة ... وهتف بها :

- أمي ... أمي .

حدقت في عينيه ، حدقت في ملامحه ، هذه السمرة  
المتحدبة تعرفها ، وهذه الشقرة السمحة تعرفها ...

واقتربت منه ... سألته :

- هل أنت متعب يا ...

- أمأه

- اخلع قميصك ... لا بد انه مبلل بعرق الظهيرة

سريعا خلع الشاب قميصه ... وأخذته الام

- أنت ... متى استيقظت ... من ايظظك ... من  
أطفأ أحلامك المضيئة ... ؟ ثم ... ثم يا ولدي ...  
اعشاب الصيف نجف ... لكنهما ستنبت ثانية ...  
صدقني ... ثم ... لا تحش شيئا ، الامتحان أجل ...  
هكذا علمت ...

وظل الابن يحدق في عيني امه ... قال :

- أمي ... أنا لم اكن نائما ... لقد جئت من الامتحان  
الصعب الان ...

- وهل كانت اجاباتك صحيحة ؟

- بالتأكيد ...

- ومن أينظك ... ؟

- أمي العزيزة ... الا تعلمين انني لا انام في الايام  
الصعبة ... الا تعلمين كم يأخذ الامتحان مني ... من  
طاقة وجهي ؟

- ولكن لماذا تأخرت كل هذه المدة الطويلة ... ؟

- كنت منشغلا باليقظة ... لم اكن أحلم ... كنت في  
امتحان شاق ...

- وهل أنت سعيد الآن ... ؟

- سعيد ... سعيد جدا .

سحبت الام انفاسها وقالت :

- آه يا ولدي ... لماذا تأتي السعادة متأخرة دائما ؟

واحضنته ، تشممت عرقه ، وحدقت بعمق في  
سمرة متحدبة ، وشقرة سمحة ... قالت :

- لقد صار لي ثلاثة ابناء : اثنان تضيء احلامهما ،  
وثالث يضيء ييقظته .

# السير شرقا

احمد الحاجي

التباعدة في الرمال المترامية دون افق. لم تكن الام  
تيكي، ولكنها كانت ساهمة كأنها تحدث نفسها. ولم  
يكن الاب غائبا بل كان يفكر في لغز الشرق  
والشمس والحقيقة

اضحى الضحى فتجاوز الناس الوادي. ثم كان  
الزوال والحطى شوغل نحو الشرق، لا توقف، ولا  
تحيد.

حين آتى المساء الصموت، كان الناس قد وصلوا  
الى سفح الجبل يتبعون الاثار الرتيبة التي لا تنتهي.  
قال رجل كان يمكن ان يكون فيلسوفا لولا نظام  
القرية الصارم الذي يمنع الزندقة بكل معانيها.  
- الآن جاء الظلام، لنتنظر القمر.

جلس الناس يرتاحون ويتحدثون. لم يمر أحد  
على التساؤل عن هدف الصبي. كان ذلك عارهم  
الذي لا يريدون تحريكه. ولكن إحدى الصبايا قالت:  
- لماذا يفعل الصبي هذا؟ ألم يكن من الاجدر ان  
يقوم به الكبار؟

لم يجب أحد، بل طأطأوا رؤوسهم يرسمون  
خطوطا ملتوية على الرمال ويغوصون في وهم  
النسيان.

ردت الام بصوت كالرعد:

- ابني كبير. كنت اعرف انه سيفعل ذلك.

عند الصباح، لم يجدوه. كان ابن عشر او اقل من  
ذلك قليلا. بحثوا عنه في كل القرية فلم يجدوه.  
ونظرت أمه فقالت:

- انظروا، هذه آثار أقدامه فاتبعوها.

قال أبوه يحدث نفسه:

- آثار الصبي تخرج من القرية. الى أين مضى؟

كانت الام حزينة، وكان الاب غائبا.

كانت الشمس قد وصلت الافق طالعة حمراء قرصا  
وهجا كالحقيقة، وكانت الاثار تتجه نحو الشروق  
متواصلة مستقيمة لا تحيد عن اتجاهها قيد اتملة  
كالصراط. القرية متلطف والشمس هدف.

قال الناس:

- لنذهب جميعا، لن يكون بعيدا.

وقال الشيخ:

- هو صغير لا يقوى على السير تواسلا.

وقال آخر:

- لنسر خبيا، سندركه دون الوادي.

اوغل الناس شرقا، وأوغلَت الاثار نحو الشمس.  
كانت الام تعدو في المقدمة تنظر اثار القدمين العميقة

زاد الصمت صلابة ولم يظل في السفح غير انقاس  
متباطئة وعواء ذئاب بعيدة.

لما طلع البدر عاد الناس الى السير، ولكن ذلك  
كان صيرا، فالاثار ترتفع الى قمة الجبل ارتفاعا  
عموديا مستقيما. وكانت الاثار لا تزال عميقة،  
متباعدة متواصلة كالابدية. سكّت الجميع الا الام  
فقد كانت تمس باغنية يناوبها الفرح والحزن ويغلبها  
الغضب احيانا، لم يخن معها احد.

مضى الليل وآثار القدمين ترسم الطريق الصعبة  
الفتاد، ثمضي صعبا في غير التواء، والناس صمت  
يمضون دون وهي ترعبهم اصوات الجبل  
واصدائها. لم يتوقف احد عن السير رغم التعب  
والخوف، كان يجب ان يجدوا الصبي قبل ان يصل.

حطمت الام صمت الصعود فقالت:

- لا بد انه وصل، انه يستطيع ذلك، انا اعرف

ولدي ظل الاخرون صامتين فلم يكن وصول الصبي  
الا عارهم.. وفجأة صاحت الام:

- انظروا!

كانت واقفة على القمة، تنظر السهل الاخضر  
الشادي السابح في النور والدفء كقطعة من الحلم لا  
تصدق، وكانت الشمس طالعة كالذهب باسمه  
حساء حنونا.

التفتوا الى الورا. كان الظلام ينطفي القرية  
البعيدة، وكان عواء الذئاب يلغها فتلغف بنفسها تكتم  
انفاسها خوفا.

تبادل الجميع النظرات الحزينة الموسومة بالخوف  
والصمت، وعادوا منحدرين الى القرية في الظلام  
والصمت.

ظلت الام واقفة تنظر الشمس والحقيقة وآثار  
الصبي تنحدر الى السهل المضيء في اتجاه الشمس،  
وكانت تبسم.

# نَعْرَجَا

## الذئب

### باسط بن حسن

#### 1 - توازن

منذ ليالي عديدة أتبع، يقظاً، رقصة القطط التي تقسم الشارع وهمّ كجوقة ملائكة مرحلة. أحاول جاهداً أن لا أفقد التوازن. فأنا لم أبرح مكاني على حافة الشرفة منذ وقت طويل.

لا أصرف كم سينوم هذا الوضع، لكن بدأت أصوات القطط تتلاشى الآن تاركة مكانها لطنين مضيء يلتهم خلايا المخ ويرتج في أروقة القلب. ويبطء، بابطأ ما يمكن توضحت لي الرؤية مثلما يحدث للقديسين. دون أن أحرك أي عضو من أعضائي كنت أشاهد روعي تحلق فوق أكرام من الضحايا. أجل روعي مخلقة تحف بها صناعات وحلزونات تصيح في تشنج.

كانت يداي متدليتين من الشرفة ودمي يتشابه في الشرايين، في حين تغادرن أكداش كتب وأفكار كانت تستندني طوال ليالي الماضية.

يبدو أنني انتظرت طويلاً حتى أتأكد من أن كل شيء قد انتهى.

#### 2 - الطرق:

هذا الطريق لن يبدأ أبداً. إنه لا يعرف مصدر الطرق أو الطارق. الصوت قريب جداً فخيّل إليه مراراً أنه استوطن جمجمته أو أنه يخرج من أذنيه في شكل هزات رتيبة. أصبح جوابه الوحيد على تساؤلات الجيران المزعجين:

... أنه مصلح الحفريات...

أما الآن فأنهم يرمقونه بأذهان وريبة.

أصبح الطرق أكثر الحاحاً. طرق بلا أدنى صدى. هتمز له اللوحات الحائطية والتنايل والمزهريات. انقاع الياف يسور الشقة. ينصت له هو فقط. لا أحد غيره قادر على حل الغازه والامساك بشفاقيته بعد تعب المطاردة.

هذا الطريق عالمه ولن يفرط فيه أبداً...

منذ أيام عديدة غابت عن الجيران صورة هذا الشخص المزيج. أما الطرق فهو يتلاشى ببطء باحثاً من حين لآخر صدى اثنين لن يمنهم من القيام بمشاغلهم اليومية.

#### 3 - رائحة

لن يجزو أحد على لسه أو الاقتراب منه بعد الآن بسبب ذلك رائحة تنبعث منه كلما فتح قمه أو حرك أحد أعضائه. رائحة جيفة يلفها تراب محروق أو هكذا يخيل لكل الفضوليين الذين يحومون حوله. حتى الأطباء رفضوا استقباله في حجراتهم الفاسخة متعللين بكثرة مشاغلهم. أما رئيسه في العمل فقد سارع بطرده من وجهة نظر صحية بحثاً لما يمثل من خطر على باقي الموظفين وعلى المجموعة الأمنة المعافاة.

أنه ويا كرية يجب عزله...

أما هو فلم يكن يخفي انشراحه. فباستطاعته الآن التمتع بكسله: تجتنب عبودية العمل اليومي، تفاهة

الصدقات، سخر الارتباطات العائلية، زحمة المواصلات...

#### 4 - سيدة الشرفة

بضع لحظات ثم ينهمر المطر الذي طالما انتظرتيه. كانت أيامها متشابهة، حرارة خانقة ورطوبة ملساء. كان بإمكانها أن ترحل منذ ستين عديدة. أنها تفضل كلمة «رحيل» على كلمة «موت» لا لحوقها من الموت بل لأنها تعتبر ذهابها رحلة قصيرة، رحلة عذبة تعود بعدها في شكل زخات عذبة ممتلئة.

كانت تجلس في الشرفة، تتأمل شيئا لا تستطيع التمتع فيه أو تسميته. شيء ما لا يتقدم ولا يتراجع يتجلج مجيئا حين يلجج الضوء، وعند الغروب يتخفى في بهرته الدامية. عندئذ تضيء إلى ليائها، تمسحها يد العتمة وتطرحها. عارية ترعك أمام الشمعدان. تغزل من خيوط النور قطرات تنهمر في رفق. تغسل شعرها النافر وتغوث في فسحة الجسد.

لن تترك مكانها حتى تشهد المطر. لقد أدركها اليأس، لكنها تعيش الآن عليه وتقات من ثمراته. من شرفتها تستقبل تساقطات العواصم. تأتيها الأشياء متبعة وتغفي عند قدميها. لم تعد تخشى الشيخوخة. فقد ازدادت قسائمها قساوة ونهادها انتصابا وبارتماعات يديها تروقع امتزازات الفصول. على جبهتها يرتسم معنى الخلود الوحيد:

تحولات طقوس اليأس في الجسد الساكن.

سياتي ذلك المطر مترددا، عجولا ثم عيفا هادرا، لن يصمد شيء أمامه. حتى السياء ستتهار قبيها ويتناثر زجاجها المزركش ليغطي الجثث والمياكل الفزعة. سياتي فترك شرفتها وتخلق مع اسراب الصدى.

#### 5 - تمرجات اللذة.

كانا جسدين ملتحمين ولكن من خلال الحواء الذي يفصل بينهما تنافر تحدته اضطرابات الجسد الانثوي لن تغلت منه... لن تغلت أبدا. كل أعضائه مستفزة، تكاد شرايينه تنفجر من شدة احتقانها ومن عينيه ينبعث ذلك البريق الغريب... مزيج من الشراسة والحنان. ذلك البريق الذي ينبعث منه كليا...

لن تغلت وليمت هذه المرة ولن يدعها لاحد. لن يقسو عليها كثيرا، ستطيعه بعد لحظات مقاومة وجيزة. لكنه لن يدعها تمنح نفسها بسهولة يجب أن تلعب هي الاخرى ليجتها على قدم المساواة. قسوة... تمنع... كرم... قسوة... سيمثل لحمشها وعضاها بل سيتلذذ كلللك. لكنه سيتذوقها، سيتذوق وليمت.

قد تكره كلماته الغريبة الشاذة، كلماته البدائية لكنها ستألفها ثم تلح في طلبها حين تغمرها النشوة.

لن يذوق عليها كل شيء مرة واحدة. سستمتفه وسيعتر لضعفها: تمنع... قسوة... كرم... قسوة...

لن يقسو عليها كثيرا. سستعمل معها سوطه الفخم. ستفر قليلا وتشتكي. لكنها سترضخ وقد تطلب المزيد. فبالسوط وحده نوق النخام اللذة والام المدهش.

لن يتركها هبدا والا انطفأت الشعلة التي تملؤه نشوة. سيوقفها بلسمات الكلاليب والمسامير سيوله صياحها واستعطافها وتذلها. لكنها ستلين عند ما تصبح ضرباته أكثر دقة وانتظاما. ومن خلال غيمة دموع تلف عينها سيقراً ذروة لذتها وتمسحها للمسة الخلاص.

سيتشرش قطرات دمها بعناية تقود نبضها الى ذلك الاسترخاء الحبيب، ثم يدع جسدها المتلاشي الى النهر القريب. فلما ادرى بتمرجات اللذة.

# رسائل جامعية

## عرض، محمداً مجري

نقدم في هذا العرض الموجز ملخصاً لكل رسالة جامعية مطمحاً في ذلك التنبيه إليها من حيث هي والاشارة الى اضافتها التي غالباً ما كانت محل تقدير من قبل من اطلع عليها<sup>(2)</sup>

نجيب بوراوي:

المثقفون في تونس 1850 - 1950 ، دراسة حول الانتهاء والانتاج 69 ص، 32 ص ملاحق، 1989

تعد هذه الدراسة عملاً توثيقياً أساساً، إذ تحتوي على مجموعة من المعطيات الإحصائية والبيانية التي تخص المثقفين في تونس خلال النصف الثاني من القرن 19 والنصف الأول من القرن العشرين.

ويعتبر المثقفون الذي انتجوا فكراً بين 1850 و1950 في تونس محور اهتمام هذا البحث، ويشمل من الانتاج جملة مساهماتهم الفكرية المتباينة المجالات والأغراض طيلة القرن.

إن أهمية البحث تكمن في ضبطه قائمة في أسماء المثقفين المنتجين خلال القرن موضوع الدراسة. ويمكن الاعتماد إن هذه القائمة التي تتركب من خمسة شخص من المنتجين في المجال الفكري تقرب كثيراً من العدد الفعلي خلال الفترة الممتدة بين

غالباً ما تحمل غلباً رسائل ختم الدروس الجامعية هذا إذا لم يقع تجاهلها عمداً أو تهمينها سلباً بينما نراها تمثل خطوة أساسية في مجال البحث الأكاديمي وحلقة أولى لا بد أن تقدر بها تستحق. إن تعاليد الجامعة التونسية - قد يكون أن الألوان لمراجعتها - تجعل البحث الجامعي مقصداً اختيارياً يسمى إليه الطالب الراض في الحصول على شهادة عليا وهو وضع إن لم يساعد على تطوير البحث داخل الجامعة ذاتها فإنه منعه في الوقت نفسه من أن تكون طرفاً فاعلاً في صلب الحركة الثقافية تالياً ونشراً ومن ثم إبداعاً وأشاعاً.

شذت من هذا الوضع بعض المعاهد العليا<sup>(1)</sup> التي ربطت تخرج طلابها بمناقشة رسالة جامعية، وإذا كان جزء من هذه الأعيال ذا محدودية تقرضها مبررات يبداهوية فإن الكثير منها يرقى إلى البحث ذي المواصفات العلمية الرصينة ويمتاز بإضافته الجدية إلى مجالات البحث الأكاديمي وبطرافته من حيث تطرقه إلى مواضيع كثيراً ما تهملها الجامعات ذات التوجه الكلاسيكي. من هذا المنطلق ارتأينا أن نقوم بإطلالة على بعض البحوث التي تمت مناقشتها في نهاية السنة الفارطة (1989) بالمعهد العالي للتشيط الثقافي وهي بحوث تندرج ضمن اهتمامات المعهد التي يمكن اختصارها «تصفاً» في الفنون والعلوم الإنسانية.



والاجنبية بداية من التحول في رئاسة الحكومة سنة 1970 الى التحول في رئاسة الجمهورية سنة 1987. بعد تصنيف المشاغل الى خمسة محاور: الوضع السياسي، الحريات العامة، العمل النقابي، الثقافة والتعليم السياسة العالمية يخلص الباحث معتمدا على احصاءات مضبوطة الى استنتاج ان المثقف التونسي يهتم بالقضايا الداخلية اكثر من اهتمامه بالقضايا الخارجية.

وانه ضمن الوضع الداخلي قد ركز اهتمامه على القضايا السياسية والنقابية في حين لم تسترغ المسئلة الثقافية اهتمامه الا بصلة ثانوية.

يشير البحث ايضا الى عدم الانسجام الذي يظهر عليه المثقفون نتيجة لاختلاف مواقفهم وتباين انتماءاتهم وينتهي بتقديم تصور المثقف لنفسه من خلال محاولات تحرره وانطلاقا من تعامل السلطة معه.

طرافة البحث تظهر في اهتمامه بالتحرك اليومي للمثقف وبطريقة تعبيره عن مشاغله انطلاقا من مواقفه السياسية لا من انتاجه الفكري.

### لى التريكي

النهضة الثقافية بصفاقس 1955/1920، الصحف والجمعيات والعروض 137ص، 49ص 1989

يندرج هذا البحث ضمن تاريخ الجهات الثقافية وهو توجه اصبح ضروريا، امام «المركزية التي كرسها الدراسات في هذا المجال والتي جعلت من العاصمة المحور الاساسي لدراسة مجموع الحركات الثقافية التي عرفتها البلاد التونسية وهو توجه لا يخلو من نحن على اسهامات عديدة مخصصة عرفتها مدن وقري اخرى.

يتناول البحث تجليات النشاط الثقافي بمدينة صفاقس من خلال التعريف باهم المؤسسات الثقافية

1850/1950. وقد سعت هذه الدراسة الى الاستفادة من هذا المسح والى توغيف المعلومات المتوفرة في محاولة تصنيفية هامة، لذلك تم تحديد اربعة فصول، يتناول اولها الاصول الجغرافية للمثقفين من حيث انتسابهم وحراكهم الجغرافي وتتاول الثاني الاصول والانتسابات الاسرية، كواحد من مؤشرات الانتباء الاجتماعي اما الفصل الثالث فيتناول التكوين المعرفي الذي تلقاه ونقله المثقفون خلال القرن وكذلك المؤسسات التعليمية التي تكفلت بذلك ومستوى البرامج التي كانت تقدم فيها. واما الفصل الاخير فقد خصص الى تحديد اهم مجالات الانتاج الفكري وذلك بضبط مجالات هذا الانتاج وانماطه مع محاولة توزيع كتابتها حسب المناطق.

تكمن طرافة هذا البحث اذا في وصوله الى جملة من النتائج الهامة. فقد بينت دراسة الاصول الجغرافية للمثقفين تونس بين 1850 و 1950 ان توزيعهم كان متفاوتا بين مختلف مناطق البلاد. وبين ان النزوح كان عاملا اساسيا في حصول هذا التفاوت، كما مكنت دراسة الاصول والانتسابات الاسرية هذه النخبة من اثاره التساؤل حول خصوصية الثقافة الوطنية: هل هي نتاج وطنيين محليين ام هناك جنسيات اخرى اسهمت في تشكيل هذه الثقافة؟

لقد تناول البحث كذلك عملية الانتاج الفكري في تونس خلال القرن وكان الهدف تحديد مجالات النصي بمختلف انماطه الابداعية باعتباره بعدا في تاريخ الفكر في تونس

محمد علي الحميري

بيانات المثقفين في تونس 1970/1987

274 ص، 80 ص ملاحق، 1989

اهتم ا لبحث بدراسة مشاغل المثقفين التونسيين من خلال البيانات التي نشرها بالصحف الوطنية

غالبا ما تقتني لهدف تزويقي يؤثر لتأثيرها العاطفي.

محمد نجم الدين ونيس

تنشيط الجماعات ، تقنياته واستعمالاته في تونس

133 ص ، 1989

تناول البحث تنشيط الجماعات باعتباره يساعد على فهم حركة المجموعة ومسيرتها لبلوغ درجة النضج ومن ثم تحقيق الانتاج. انه بحث نظري يشرح المفاهيم الاساسية (المجموعة - التنشيط - المنشط - تقنياته التنشيط) التي عمل الباحث على نقلها من الادبيات الاجنبية مشيرا في بعض المواقع الى التجربة التونسية في مجال التنشيط التي لم تستند بها فيه الكفاية من هذه التقنيات. أهمية البحث تكمن في نقله الى اللغة العربية لمفاهيم وتقنيات ارتبطت بتطور البحوث النفسية الاجتماعية في علاقتها بالممارسة والتطبيق وهي بحوث ما تزال تفتقها المكتبة العربية.

فوزي بن قيراط

القيم في الحكاية الشعبية بجزيرة ، بحث ميداني

250 ص ، 1989\*

انطلاقا من مدونة تتكون من ثلاثين حكاية شعبية تم جمعها من مناطق مختلفة في جزيرة جربة حاول الباحث استخراج القيم الواردة فيها مثل المهجرة، الزواج، العقم، الخير والشر، الغيرة، المكيدة، حسن التدبير، القضاء والقدر، الحظ، العدداً سبعة وثلاثة يستنتج الباحث ان الحكاية تمثل وثيقة تعين على استخلاص قيم المجموعة التي تداولتها ويقرر ان الحكاية الشعبية بجزيرة تعتبر عنصراً فاعلاً في ثقافة المجموعة التي تداولتها فهي تساهم في تحديد ملامح سلوك الافراد عن طريق ما تحمله من قيم اجتماعية واخلاقية وعقائدية ماثلة داخل وحدتها، بالإضافة الى انها تسعى عن طريق الحدث والشخصية الى

الاهلية والاجنبية التي عرفتها المدينة من 1920 الى 1950 وهي بالاساس الجمعيات والصحف. اهم الاستنتاجات التي وصل اليها البحث تلخص في كون النهضة الثقافية لم تتبلور بصفافس الا بعد الحرب العالمية الاولى وان الاستعمار شكل حافزا لتطور العمل ولبروز عدة صحف ساهمت كلها الى جانب العروض الثقافية في احداث حركة ثقافية متميزة تشكلت من انشطة الوطنيين والفرنسيين واليهود الذين عبروا عن توجهاتهم السياسية والفكرية من خلال تحركهم الثقافي

هدى بوريل

اروقة الفنون التشكيلية الخاصة، دورها في التنشيط

النظائي 103 ص ، 50 ص ملاحق، 1989

يتصدى البحث بالدرس الى ظاهرة الاروقة الفنية الخاصة باعتبارها مؤسسات ذات حضور فعلي في تونس لذلك انطلق من تعريف للرواق ومن تحديد لمجالات الفنون التشكيلية ومن الاطار التاريخي الذي بدا فيه هذا الفن بالظهور في تونس تمهيدا لدراسة اوضاع الاروقة الخاصة ضمن «السياسة التشكيلية» للدولة. ان النتائج التي وصل اليها هذا البحث ذات أهمية كبرى اذ انها تزيل الغموض في مجال غير معروف من قبل الدارسين وتضع الاصباع على قضاياها الميكانيكية. اما اهم النتائج فهي:

- ان الدعم الذي تقدمه الدولة الى الاروقة الخاصة اسقط الفنان في السهولة وجعل صاحب الرواق يفكر في الربح المادي متجاهلا دوره الثقافي.

- افتقار الحركة الثقافية بتونس الى سوق «تشكيلية» ذات قواعد واسس مضبوطة.

- عجز الاروقة الخاصة عن خلق حركة فكرية موازية لعملها التجاري مما يحتمل انعدام الفوارق بينها وبين المحلات التجارية الاخرى.

- توجه هذه الاروقة الى الشرائح المسورة التي

التي عاجلتها والتي يمكن اثرائها بدراسات لاحقة  
تتحكم باكثر عمق في آليات المنهج والتحليل.

(1) الى جانب المعهد العالي للتنشيط الثقافي تذكّر المعهد العالي للفن  
المسرحي والمعهد العالي للموسيقى ومعهد الصحافة وعلوم الاخبار

(2) شارك في مناقشة هذه الرسائل الى جانب اساتذة المعهد جامعيون  
اخرين وهم محمد موعدة - يوشوشة بوجمعة - منصف وناس - وحيد

علوش - نجيب الباجي - عماد الاصم - مبروك النامي - وعلي الزبيدي  
• أشرف على هذه الدراسات حسب تسلسلها في العرض : الطاهر  
ليب، محمود الماجري، حضاري عمارية، حبيب بيبة، مصطفى مامي،  
محمد كرو.

ترسيخ الخير وهو ما يسمى اليه البطل رمز المجموعة  
ومجدد مواقفها من الحياة. ان الحكاية الشعبية بجرية  
بها تتضمنه من قيم تحاول اعادة بناء وعي الانسان  
ومجتمعات الافراد وتيسر عليهم عملية الاندماج  
الاجتماعي وهي بذلك تقوم بدور المنظم للعلاقات  
ومرجعا يقتندي به الصغار

ومهما تكن الهنات التي يعترضها القارئ والمأخذ  
التي يمكن ان يخرج بها فان مجموع هذه الرسائل تمثل  
محطات حتمية لا بد للباحث من الوقوف عندها اذ  
انها فتحت الطريق وشكلت منطلقات اولية للمواضيع



أحيانا في مرابا الآخرين.

في بعض القصص يستند القاص في سرده على جمل قصيرة ، توحى بالتوتر، والحيرة، حيناً، وحيناً آخر باختصار الحدث. اذا كان عابرا او مألوفاً.

وفي قصص أخرى تتمطط الجملة كأنها فرت من سيطرة كاتبها. أو هو تعتمد ذلك قصد تفسير حالة ما أو توضيح فكرة تتطلب جهداً لغوياً لتضيح.

لكن هل من الممكن ان نطالب البناني بالانفصال عن الكتابة السائدة، التي قد تعجبتنا منذ الوهلة الاولى وتتلذذا غير أنها لا ترسم وشفا في الذاكرة، اننا نبارك البدايات مهما كانت قيمتها ولكننا لا نجد حرجا في المطالبة بالانقلاب على البدايات، وخلق ضوء مغاير، يضيء سبيلا لم يسلكه السابقون.

«حى الارض» محاولة أولى لابد ان تليها محاولات أخرى تعكس الوجه الحقيقي لصاحبها البدايات تأكيد حضوره، والذي يليها فتح، وانفتاح على الجديد بقصد التفرد.

نقرأ مثلاً في مستهل احدى القصص الجملة التالية «مزق السكون صوت نجيب» ، هذا الاستعمال اصبح لا يحمل اي معنى، لكثرة تداوله. وعلى الكاتب في نطاق البحث عن سبيل مستقل: ان يتجنب مثل هذه العبارات التي أفرغت من معناها وصارت لا تؤدي.

ثم أرى ان ميزوني البناني حاصر نفسه، وخنق بعض القصص خنقاً فبدت أقصر مما يجب ان تكون، وأظنه لم يعتمد ذلك انما تلك ثمرة اجتهاده، فلعل من الممكن اعادة النظر مستقبلاً في كيفية توصيل القصة الى القارئ دون اختصار يبدو مبالغاً فيه أحياناً. المهم، ان «حى الارض» محاولة ادبية مثمرة، تبشر بالكثير من العطاء الجاد والقابل للنقاش.

واننا ننظر الآتي الاعرق من الميزوني البناني، الذي طرح صوته بجرأة، فسمعنا نبرة مثقلة بالبشائر، في ساحة اكتظت بالاصوات المشابهة.

الحبيب المهامي



## حى الارض

قد لا أضيف جديداً إذا قلت ان قراءة القصص تفرض لذة تشبه لذة الحلم، خصوصاً اذا كانت القصص مكتوبة بأسلوب شاعري، وتحدثت عن أحداث نكتشفها لأول مرة، وان كانت فينا، ومنا، وحوالنا.

والميزوني البناني في مجموعته القصصية الاولى، لم يسقط حلمي تماماً، اذ وجدت في أكثر من قصة لذة فلفته ثرية، اذ أنني لا أميل الى الكتابة بقاموس ضيق يجعل الكاتب مسجوناً داخل لغة لا تتجدد ولا تناسل ، وتجعل القارئ في ملل دائم طيلة فترة القراءة.

البناني لم يرفع جداراً بين ثروه وبين الشعر بل يعتمد تزويجها أو هكذا تصورت

أجواء قصص البناني حميمية. وقد اتخذ البساطة منهجاً له، مع محاولات في اصطباذ الحالات الأكثر عمقا في مجتمعتنا، وفي ذواتنا، ما دمتا نرى أنفسنا

## الحياة الثقافية : الوضعية المالية لاعتتمادات الدفع

عملا بالفصل 18 الجديد من مجلة الصحافة والقاضي بأن تنشر كل دورية موازنتها السنوية وحسابات التصرف ونتائجها ننشر هنا كشفا عن الوضعية المالية لاعتتمادات الدفع بالنسبة لصندوق المساهمة عدد 4 .

### الوضعية المالية لاعتتمادات الدفع بالنسبة لصندوق المساهمة عدد 4

عدد صندوق المساهمة	العنوان	الرصيد المتبقي من السنة المالية 1989	الاعتتمادات المفتوحة خلال سنة 1989	المجموع	الاعتتمادات المصرح بدفعها خلال سنة 1989	الرصيد المتبقي من السنة المالية 1989
4	المقايض المتأتية من بيع مجلة «الحياة الثقافية»	17.593,606	2.568,335	20.161,941	9.625,000	10.536,941

تكاليف طبع مجلة الحياة الثقافية 1989

9.620,000 د (تكلفة طبع العدد الواحد : 5000 نسخة)  $\times$  3 أعداد = 28.860,000 د

<http://Archivebeta.Sakhril.com>